

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. Ломоносова

На правах рукописи

Кузнецова Марфа Вадимовна

**Собрание К.Т. Солдатёнова (1818-1901)
и московское художественное коллекционирование
в середине – второй половине XIX века**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Карев Андрей Александрович

Москва – 2026

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Предпосылки коллекционирования К.Т. Солдатёнова	19
1.1. Художественное коллекционирование в Москве в середине-второй половине XIX века: истоки и развитие феномена	19
1.2. Коллекционирование московского купечества: причины и особенности ..	28
1.3. К.Т. Солдатёнов: идея создания «галереи русских художников» в контексте формирования личности коллекционера	35
Глава 2. К.Т. Солдатёнов и его коллекция русского искусства	51
2.1. История создания собрания и сложения его концепции в середине – второй половине XIX века	51
2.2. Коллекция Солдатёнова как отражение его мировоззренческих приоритетов: состав собрания и его особенности	72
2.2.1. Бытовой и исторический жанр	72
2.2.2. Пейзаж	92
2.3. Собрание К.Т. Солдатёнова в кругу московских купеческих коллекций середины-второй половины XIX века	99
Глава 3. «Лаборатория коллекционера»: аспекты собирательской практики К.Т. Солдатёнова	109
Глава 4. История бытования коллекции К.Т. Солдатёнова	125
4.1. Частная галерея К.Т. Солдатёнова в художественном пространстве Москвы во второй половине XIX века	125
4.2. Коллекция К.Т. Солдатёнова в Румянцевском музее в 1901-1925 годах: поступление и особенности музеефикации	132
Заключение	143

Список сокращений	147
Список источников и литературы	148

Введение

Историю русской художественной культуры середины – второй половины XIX века трудно представить без частного коллекционирования – сложного и многогранного явления, в котором переплетаются вопросы меценатства, художественного рынка, эстетического вкуса, сохранения культурного наследия, а также изучения и систематизации художественных произведений. В центре же этого феномена находится фигура коллекционера.

Деятельность некоторых из российских собирателей – братьев П.М. и С.М. Третьяковых, И.С. Остроухова, С.И. Щукина, братьев Д.П. и М.П. Боткиных, братьев М.А. и И.А. Морозовых и др., прочно закрепились в культурном сознании. Между тем, ввиду усиления интереса к коллекционированию как культурно-социологическому явлению, стремления вернуть из небытия имена коллекционеров, оставивших след в культурной среде своего времени, этот список в настоящее время продолжает расширяться. Нередко толчком к исследованию становится насыщенная биография собирателя. В результате её изучения обнаруживается интерес персонажа к искусству в целом и планомерному приобретению разнообразных произведений, которые и составили впоследствии его личное художественное собрание.

В этом ряду привлекает внимание имя московского купца-старообрядца Козьмы Терентьевича Солдатёнкова (1818-1901)¹, коллекции которого и

¹ Существуют разные варианты написания фамилии коллекционера. В 2023 году была опубликована статья Г.Н. Ульяновой и Е.Н. Юхименко, посвящённая биографии Козьмы Терентьевича, где авторы обосновали вариант «Солдатенков» (с «е»), ссылаясь на отсутствие буквы «ё» в старообрядческой традиции (Ульянова Г.Н., Юхименко Е.М. Московский предприниматель, меценат, старообрядец Козьма Терентьевич Солдатенков: новое прочтение биографии // Экономическая история: Ежегодник. 2022. М., 2023. С. 9. См. также: Ульянова Г. Н., Юхименко Е. М. Солдатенковы // Православная энциклопедия. М., 2021. Т. 64. С. 709). Не отрицая принятую в старообрядчестве языковую норму, автор диссертации тем не менее придерживается варианта «Солдатёнков», поскольку речь идет не о букве, а о конкретном звуке [io]. Буква «ё» в дореволюционной орфографии практически не использовалась, несмотря на распространенную версию о введении этого символа Н. М. Карамзиным в 1797 году. По правилам дореволюционной орфографии, если слог, находящийся под ударением, произносился как «ё» [io], то писали «е». Если же ударный слог произносился как «е», то писали «ѣ». Поскольку фамилия Солдатенкова бесспорно произносилась с ударением на предпоследнем слоге, то буква "е" в его фамилии однозначно произносилась как "ѣ", но записывалась как «е». Исключение из русского алфавита в 1918 году буквы «ѣ» породило в том числе путаницу

посвящена настоящая работа. Своим современникам он был известен как богатый текстильный фабрикант, владелец крупного состояния, соучредитель нескольких крупных российских мануфактур и коммерческих банков. Солдатёнков принимал участие в создании и деятельности различных общественных организаций в Москве и Санкт-Петербурге².

С именем Солдатёнкова также связывается и развитие благотворительности в России XIX века. Хорошо известно о меценатстве купца по отношению к различным общественным организациям – богадельням, приютам, больницам, Арнольдовскому училищу для глухонемых детей, его пожертвованиях на военные нужды и вкладах в образовательные, научные и культурные учреждения³.

Будучи старообрядцем, Солдатёнков многократно участвовал в жизни общины Рогожского кладбища в Москве, в её финансовых делах, входя в число выборных, являясь душеприказчиком по завещаниям прихожан, принимая участие в благоустройстве храмов⁴. При жизни его называли «столпом московского старообрядчества»⁵, «центром, куда сходятся все умственные, нравственные и иные сокровища раскола»⁶.

Особый интерес к личности Козьмы Терентьевича был обусловлен его погружением в культурную сферу. В частности, внимание привлекал факт общения купца с представителями передовой московской интеллигенции 1840-1850-х годов, которое впоследствии оказало значительное влияние на формирование его личности. В 1856 году Солдатёнков основал в Москве издательскую фирму, поставив перед собой цель издавать книги, которые не могли рассчитывать на большой тираж, но в его понимании были необходимы для развития отечественной науки и культуры. Купцом выпускались философские трактаты литературных

в произнесении и написании многих слов, по-видимому, в результате этого фамилию Солдатёнкова, писавшуюся ранее как «Солдатенков», стали произносить со звуком «е».

²Гавлин М.Л. Из истории российского предпринимательства: династия Солдатёновых: научно-аналитический обзор. М., 1993. С. 7.

³Ульянова Г.Н. Благотворительность московских предпринимателей. 1860-1914. М., 1999. С. 144.

⁴Ульянова Г.Н., Юхименко Е.М. Московский предприниматель, меценат, старообрядец Козьма Терентьевич Солдатенков: новое прочтение биографии // Экономическая история: Ежегодник. 2022. М., 2023. С. 10.

⁵Зилоти В.П. В доме Третьякова. М., 2012. С. 199.

⁶Братское слово. М., 1884. Т. 1. С. 160.

критиков и публицистов, сочинения таких русских историков как В.О. Ключевский, И.Е. Забелин, художественные произведения И.С. Тургенева, А.А. Фета, Н.А. Некрасова, памятники мировой классической литературы, переводы трудов зарубежных экономистов, историков и др⁷.

На протяжении всей жизни Солдатёнков был известен и как коллекционер, приобретавший русское (включая иконопись) и западноевропейское искусство на протяжении почти полувека, с конца 1840-х по 1890-е годы. В собрании количественно преобладала отечественная живопись, графика и скульптура середины – второй половины XIX века. Именно благодаря этому имя купца во второй половине XIX века фигурировало наряду с именами других хорошо известных сегодня коллекционеров русского искусства, в частности, с П.М. Третьяковым. Одним из первых среди московских купцов Солдатёнков подхватывает интерес к коллекционированию и в дальнейшем не оставляет эту деятельность, параллельно участвуя в развитии художественной жизни Москвы, посещая выставки, общаясь с художниками и другими коллекционерами. Его собрание находилось в московском доме коллекционера и было доступно для посещения заинтересованной публикой наряду с собраниями других московских собирателей – Д.П. Боткина, С.М. Третьякова, С.И. Мамонтова и т.д. В 1901 году коллекция Козьмы Терентьевича согласно его завещанию была передана в Московский Публичный и Румянцевский музей, где экспонировалась почти четверть века. В 1924-1925 годах в результате расформирования Румянцевского музея она была распределена между столичными и региональными государственными собраниями, перестав существовать как единое целое.

Таким образом, хотя история частного коллекционирования в России и является темой множества исследований, а специалисты подробно изучают биографии наиболее прославленных собирателей, состав их коллекций, восстанавливают хронологию покупок, публикуют каталоги коллекций, представляется важным сфокусироваться и на других фигурах, выявить их вклад в

⁷Толстяков А.П. Люди мысли и добра: Русские издатели К.Т. Солдатёнков и Н.П. Поляков. М., 1984. С. 45.

развитие процессов в сфере коллекционирования, художественной культуры и искусства в целом.

Актуальность работы заключается в том, что деятельность К.Т. Солдатёнова как коллекционера рассматривалась в меньшей степени по сравнению с другими собирателями середины – второй половины XIX века. Хотя она и становилась предметом исследовательского интереса, многие аспекты собирательства Солдатёнова остались не рассмотренными. Не сформировалось до конца представление о самом собрании, причинах его обращения к коллекционированию, собирательской политике в целом, месте коллекционера в общем контексте собирательства в Москве и России в рассматриваемый период.

Выводы о **степени разработанности проблемы** исследования вытекают из анализа её историографии. В период с конца XIX века по начало 1980-х годов в литературе о солдатёновской коллекции говорилось достаточно кратко. Авторы, подчёркивая роль и значение Солдатёнова как одного из наиболее известных коллекционеров Москвы во второй половине XIX века, ограничивались перечислением имен русских художников, чьи работы вошли в его коллекцию. Так поступает В.В. Стасов в статье 1893 года, посвящённой открытию «Городской художественной галереи Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых»⁸ и опубликованной при жизни Солдатёнова. Кратко наметив историю собирательства в России в XVIII и первой половине XIX века, критик упоминает московских коллекционеров, повлиявших, по его мнению, на решение П.М. Третьякова составить собственное собрание русской живописи, в том числе и Солдатёнова. Коллекцию последнего Стасов объявляет «самой ранней и самой значительной, по превосходному составу и прочности долгого существования»⁹. Критик называет лишь некоторые работы, причисленные им к шедеврам русской живописи – «Вирсавия» К.П. Брюллова, эскиз «Явления Христа народу» А.А. Иванова, «Проводы покойника» и «Проповедь на селе» В.Г. Перова, «Завтрак аристократа» П.А. Федотова и еще несколько жанровых картин.

⁸Стасов В.В. Павел Михайлович Третьяков и его картинная галерея//Русская старина. 1893. №11. С. 569-609.

⁹ Там же.

Спустя 10 лет после кончины К.Т. Солдатёнова, т.е., в 1911 году, в журнале московского Общества преподавателей графических искусств¹⁰ была опубликована статья, неизвестный автор которой представляет более обширный список интересовавших Солдатёнова мастеров, в частности, упоминает о входивших в коллекцию картинах Г.И. Семирадского, В.М. Васнецова, К.Ф. Гуна, А.А. Киселева, И.И. Левитана, скульптурах М.М. Антокольского, М.А. Чижова.

Путь к углублённому взгляду на солдатёновскую коллекцию намечается во вступительной статье 1915 года к каталогу Картинной галереи Румянцевского музея¹¹. Отмечается, что в собрание вошли работы «самых известных русских художников первой половины 19-го в.», «ряд произведений русских реалистов 60-90-х гг., и, наконец, произведения начинающих художников...»¹². Автор статьи, Н.И. Романов¹³, делает попытку рассмотреть состав коллекции в контексте истории русского искусства середины – второй половины XIX века и потому выделяет «лучшую её часть» в виде знаковых произведений К.П. Брюллова, А.А. Иванова, П.А. Федотова, И.И. Айвазовского; группу работ второго ряда, созданных «идейными реалистами 70-хъ – 90-хъ годов» в лице В.Е. Маковского, Ф.С. Журавлева, Г.Г. Мясоедова, Н.Н. Ге, Н.А. Касаткина, А.Л. Ржевской и др.; говорит о возможности посетителя музея представить себе эволюцию русского национального пейзажа на примере входивших в солдатёновскую коллекцию работ М.К. Клодта, И.И. Шишкина, А.И. Мещерского и др. и Ф.А. Васильева, И.И. Левитана, С.Ю. Жуковского и т.д.

Новый этап в осмыслении коллекции К.Т. Солдатёнова приходится на 1960 год. С.А. Овсянникова в статье, посвящённой коллекционированию в России во второй половине XIX века, с одной стороны, перечисляет только некоторые

¹⁰ Известия общества преподавателей графических искусств в Москве, состоящего под августейшим покровительством Ее Императорского Высочества Великой Княгини Марии Павловны. Москва, 1911. № 5. С. 212-214.

¹¹ Московский публичный музей. Картинная галерея. Каталог картинной галереи: с иллюстрациями и пояснительным текстом. М., 1915. С. 151.

¹² Там же.

¹³ Н.И. Романов (1867-1948) – искусствовед, в 1910 году был назначен хранителем Отделения изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея, принимал участие в организации нового помещения для Картинной галереи и гравюрного кабинета; с 1923 по 1928 год занимал должность директора Государственного музея изящных искусств (ныне – ГМИИ им. А.С. Пушкина).

произведения русской живописи, входившие в коллекцию Солдатёнова, не упоминая скульптуру и графику (работы А.А. Иванова, Н.Н. Ге, П.А. Федотова, В.А. Тропинина, А.К. Саврасова, Ф.А. Васильева, И.И. Шишкина). В то же время автор заявляет о ней как об одной из наиболее значительных и крупных коллекций в рассматриваемый период (230 картин) и, что наиболее важно, рассматривает собирательскую деятельность купца как часть многостороннего процесса по приобретению частными лицами (князьями, купцами, художниками и т.д.) не только произведений искусства, но и исторических артефактов¹⁴.

Следующая работа, в которой о Солдатёнове и его собрании снова говорится в контексте художественного собирательства в XIX столетии – статья Я.В. Брука. Текст, открывающий научный сборник 1986 года, который посвящён формированию Третьяковской галереи на разных этапах её существования, даёт обзор русскому художественному собирательству до времени деятельности П.М. Третьякова и на сегодняшний день остается важным исследованием об истоках коллекционирования в России в XVIII – середине XIX столетия¹⁵. Уделяя внимание процессу коллекционирования в Москве до начала 1860-х годов, Я.В. Брук говорит о собрании К.Т. Солдатёнова наряду с собраниями Д.П. Боткина, В.А. Кокорева и ряда других московских купцов. Автор первым из исследователей связывает особенности коллекции Солдатёнова с фактами его биографии. Так, он упоминает об общении Солдатёнова с представителями московского «идеализма» 1840-х годов, которое, обратило «его эстетические интересы в сторону «высокого» академического течения в современном творчестве»¹⁶. Брук затрагивает и тему меценатства Солдатёнова по отношению к русским художникам, говорит о его искреннем интересе к их жизни и творчеству, расширяя представление о собирательских стратегиях коллекционера.

¹⁴ Овсянникова С.А. Частное собирательство в России в пореформенную эпоху (1861-1917) // Очерки истории музейного дела в России. М.: Советская Россия, 1960. Вып.2. С. 66 – 144.

¹⁵ Брук Я.В. Из истории художественного собирательства в Петербурге и Москве в XIX веке // Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856-1917. К 125-летию основания Третьяковской галереи. Л., 1981. С. 10-55.

¹⁶ Там же. С. 46.

Показательно, что при этом Я.В. Брук, следуя за мнением Н.И. Романова, утверждает, что основная, т.е., наиболее ценная с художественной точки зрения часть собрания купца сложилась в 1850–1860-е годы, в дальнейшем же Солдатёнков приобретал произведения как бы по инерции, не придерживаясь руководящей идеи, не обладая пониманием путей и перспектив развития русского искусства.

В статьях И.С. Ненарокомовой конца 1990-х – начала 2000-х годов мысль о неравномерности солдатенковской коллекции обретает полновесность. По мнению автора, наибольшая активность собирателя приходится на 1850-1860-е годы, однако в последующие годы она постепенно снижается, поскольку Солдатёнков не обладал в отличие от его более известного современника – П.М. Третьякова, глубиной проникновения в задачи собирательства. Другими словами, И.С. Ненарокова, как и Я.В. Брук, а также Н.И. Романов, оценивает собрание Солдатёнкова с точки зрения наличия/отсутствия в его коллекции работ ведущих мастеров эпохи, произведений, отражающих последовательное развитие русского искусства во второй половине XIX века.

Более того, Ненарокова подробно развивает мысль об участии в составлении коллекции Солдатёнкова нескольких художников, к которым Солдатёнков обращается за советом, а в некоторых случаях перепоручает приобретение произведений для коллекции. Точка зрения Ненарокомовой, хотя и основана на источниковых данных, в частности, воспоминаниях о Солдатёнкове, в том числе высказываниях уже упомянутого Стасова¹⁷, сегодня требует уточнения. Перечисленные ею художники, безусловно, могли оказывать влияние на коллекционера, однако степень их вмешательства ещё предстоит выявить.

Несмотря на эти спорные высказывания, уточнения Ненарокомовой в целом проливают свет на отношение Солдатёнкова к тем или иным направлениям в русском искусстве середины-второй половины XIX столетия, дают представление о некоторых аспектах его собирательства, в частности, роли заказа, а также оценке

¹⁷ Стасов В.В. Указ. соч. С. 590.

процессов в художественной жизни Москвы¹⁸. Ненарокова рассматривает коллекцию купца одновременно с событиями его биографии, выделяя несколько этапов формирования коллекции и выявляя даты приобретения тех или иных произведений на основе ряда источников – некоторые из них использованы ею впервые¹⁹.

В последующие годы исследователей интересовали отдельные стороны коллекционирования Солдатёнова. В 1999 году Т.Н. Игнатович обратилась к вопросам бытования коллекции²⁰. Автор кратко обозначила основные этапы истории бытования солдатёновского собрания: размещение в особняке владельца на Мясницкой улице в Москве, поступление в Румянцевский музей согласно его завещанию в 1901 году, рассредоточение по другим музейным собраниям России в конце 1920-х годов. Благодаря изучению архивных материалов, ей удалось восстановить дальнейшую судьбу ряда полотен после расформирования Румянцевского музея в 1924–1925 годах, указать их современное местонахождение, что прежде представляло собой трудновыполнимую исследовательскую задачу.

Эта же цель, но в значительно больших масштабах, была поставлена Т.Н. Игнатович в работе «Картины Румянцевского музея в музейных собраниях живописи России и соседних государств»²¹, которая представляет собой сводный каталог произведений (из коллекций как Солдатёнова, так и других жертвователей Румянцевского музея), в настоящее время рассредоточенных по столичным и региональным музеям. Несмотря на некоторые неточности, исследование Т.Н.

¹⁸ Похожими свойствами обладает статья Н. Ю. Семеновой, в которой автор отчасти заимствует выводы Я.В. Брука и И.С. Ненароковой, концентрируясь на оценке личности Солдатёнова как одного из богатейших людей своего времени, мецената и филантропа. Коллекцию автор рассматривает как дополнение к предпринимательской и благотворительной деятельности купца, созданное им не столько самостоятельно, сколько с помощью опытных консультантов (Семенова Н. Ю. Медичи с Рогожской заставы // Артхроника. 2010. С. 63–69).

¹⁹ См.: Ненарокова И.С. Художественная коллекция Козьмы Солдатенкова // Наше наследие. 1997. №39. С. 29–36. Она же. Коллекция Кузьмы Терентьевича Солдатенкова (1818–1901) / Цветы необычайные. Народная художественная культура России рубежа веков: Культуроведческая перспектива. М., 2002. С. 239–270.

²⁰ Игнатович Т.Н. Солдатёновские галереи // Московский журнал. 1999. № 2. С. 54–68.

²¹ Игнатович Т.Н. Картины Румянцевского музея в музейных собраниях живописи России и соседних государств: Судьба картин из Императорского Московского Румянцевского музея и исторически связанных с ним собраний. М., 2009. С. 34.

Игнатович является уникальным справочником по составу не только солдатёнковского, но и других собраний, находившихся в Румянцевском музее.

Имя К.Т. Солдатёнова неоднократно встречается и в работах Т.В. Юденковой, посвящённых П.М. Третьякову и истории создания его коллекции русского искусства²². В этих исследованиях Солдатёнов выступает как один из конкурентов П.М. Третьякова на художественном рынке Москвы и Петербурга в 1860-е – 1880-е годы. Поскольку приоритетной для автора является личность П.М. Третьякова, специфике коллекционирования Солдатёнова уделяется меньше внимания. Тем не менее, Т.В. Юденкова на основе переписки художников с Третьяковым и других архивных материалов вводит в оборот различные детали, касающиеся периодов активности Солдатёнова, его взаимоотношений с московскими коллекционерами, а также интересовавших его произведений.

Нельзя обойти вниманием и исследования, в которых коллекционирование Солдатёнова рассматривалось как часть его насыщенной биографии. Первый в этом ряду – труд П.А. Бурьшкина по истории московского купечества, в котором представлен биографический очерк о Солдатёнове как об одном из наиболее выдающихся московских предпринимателей, также занимавшегося коллекционированием²³.

Отметим также работы энциклопедического характера. Хотя их авторы так или иначе повторяли уже высказанные ранее тезисы о солдатёнковском собрании, благодаря их инициативе личность Солдатёнова и его коллекция не исчезали из исследовательского поля, всегда оставаясь на виду у специалистов, интересующихся историей купеческого коллекционирования и меценатства. А.Н. Боханов²⁴ связывает напрямую коллекционерскую деятельность Солдатёнова с меценатской, говоря о вкладе купца в развитие различных художественных

²²Юденкова Т.В. Павел Михайлович Третьяков среди коллекционеров/ Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. М., 2008. Т. 11. С. 248-269. Она же. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы. Мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М., 2020. С. 45.

²³ По словам Бурьшкина, у Солдатёнова сложилась «огромная коллекция, где было немало самых прекрасных образцов русской живописи, как например, эскиз картины “Явление Христа народу” А.А. Иванова» (Цит. по: Бурьшкин П.А. Москва купеческая. М., 1990. С. 153).

²⁴Боханов А.Н. Коллекционеры и меценаты в России. М., 1989. С. 46.

учреждений, а также приводит краткое описание его коллекции, называя некоторые из наиболее известных живописных произведений русской школы. А. Фролов и Н.М. Полунина, имея целью показать многообразие отечественной собирательской деятельности с XVII века по 1917 год уделяют внимание и Солдатёнкову как создателю галереи русской живописи, скульптуры и графики. Описание коллекции Солдатёнкова с акцентом на ключевые в ней работы не только российских, но и западных мастеров приведено в статье Л. М. Коваль и М. А. Важкой в сборнике «Эра Румянцевского музея: картинная галерея»²⁵, посвященной К.Т. Солдатёнкову как одному из ключевых жертвователей музея. Кроме того, авторы уточняют некоторые сведения о поступлении солдатёнковской коллекции в Румянцевский музей в 1901 году, сообщая о количестве утерянных работ, не попавших в собрание.

Отдельное место в историографии занимают очерки Ю.В. Титовой в 2020-е годы, касающиеся роли К.Т. Солдатёнкова в создании и функционировании Румянцевского музея и изучения новых архивных материалов, связанных с его коллекцией²⁶, а также опубликованная в 2023 году статья Г.Н. Ульяновой и Е.М. Юхименко²⁷. Авторы детально восстанавливают генеалогию старообрядческого рода Солдатёновых и историю их предпринимательства, уделяют внимание подробностям деятельности К.Т. Солдатёнкова на ниве старообрядчества, приводят выдержки из ранее не опубликованных архивных документов. Это позволяет более углубленно взглянуть на личность коллекционера и связать детали его биографии с особенностями создания художественной коллекции.

Таким образом, в перечисленных исследованиях разными способами были обозначены опорные точки, позволившие утвердить представление о К.Т. Солдатёнкове не только как о богатом купце, предпринимателе и меценате, но и как о значимом представителе русской культуры середины – второй половины XIX

²⁵Коваль Л.М., Важкая М.А. Солдатёновы Козьма Терентьевич, Василий Иванович, Надежда Григорьевна/Эра Румянцевского музея: картинная галерея. М., 2010. С. 152.

²⁶Титова Ю.С. Новые материалы к изучению жизни и деятельности Козьмы Терентьевича Солдатёнова/ Ю. В. Титова // Румянцевские чтения. М., 2020. С. 390.

²⁷ Ульянова Г.Н., Юхименко Е.Н. Московский предприниматель, меценат, старообрядец Козьма Терентьевич Солдатёнов: новое прочтение биографии. М., 2022. С. 9-66.

века, который, соприкасаясь с художественными процессами в этот период, сформировал собственную галерею. В рамках настоящей работы предпринимается попытка заполнить существующие пробелы в сложившейся проблематике темы и сформировать целостное представление о коллекционере и его собрании.

Объектом исследования выступают живопись, скульптура и рисунки русских мастеров середины – второй половины XIX века, входившие в коллекцию К.Т. Солдатёнова.

Предметом исследования являются история и особенности русской части коллекции К.Т. Солдатёнова во взаимосвязи с характером его жизненного пути, мировоззрением и общими проблемами собирательства и художественной жизни в Москве в указанный период.

Цель диссертационной работы состоит в том, чтобы выявить отличительные черты русской части коллекции К.Т. Солдатёнова как художественного и историко-культурного феномена Москвы середины – второй половины XIX века.

Поставленная цель определяет круг наиболее существенных и конкретных исследовательских **задач**:

- 1) определить истоки мировоззрения К.Т. Солдатёнова и мотивы, побудившие его к созданию собрания преимущественно русского искусства, а также особенности реализации им этой идеи в середине - второй половине XIX века;
- 2) выявить характерные черты коллекции русского искусства К.Т. Солдатёнова как целостного художественного явления в контексте истории русского искусства середины – второй половины XIX века, а также в связи с эстетическими и философскими воззрениями самого коллекционера;
- 3) выявить поведенческие стратегии К.Т. Солдатёнова как коллекционера: позиционирование на художественном рынке, общение с художниками и другими коллекционерами, взаимодействие с художественными организациями;
- 4) определить особенности восприятия обществом собрания К.Т. Солдатёнова и его частной галереи в Москве во второй половине XIX – первой четверти XX века, т.е., при жизни коллекционера и после его смерти.

Научная новизна диссертации заключается в том, что впервые в отечественном искусствознании:

- проведен подробный анализ коллекции русского искусства К.Т. Солдатёнова как целостного художественного и историко-культурного явления;
- составлен каталог коллекции русского искусства К.Т. Солдатёнова на 1901 год, т.е. на момент передачи собрания в Румянцевский музей (см. Приложение);
- сформировано представление о мировоззрении коллекционера на основе исследования писем, дневников, архивных документов, воспоминаний современников;
- уточнены этапы формирования К.Т. Солдатёновым коллекции русского искусства и его мотивация;
- показана роль К.Т. Солдатёнова как одного из первых купцов-коллекционеров в Москве;
- выявлены особенности экспонирования собрания К.Т. Солдатёнова в Московском Публичном и Румянцевском музее в 1901-1925 гг.;
- в научный оборот вводятся ранее не опубликованные письма К.Т. Солдатёнова за период 1862-1890-е годы к коллекционерам и художникам;

Хронологические рамки исследования охватывают период с конца 1840-х годов, т.е., времени первых покупок К.Т. Солдатёнова, до 1924-1925-х годов, т.е., периода расформирования коллекции из Московского Публичного и Румянцевского музея.

Методологическое основание диссертации обусловлено задачами и спецификой предмета исследования. Был использован комплексный подход, основанный на применении нескольких самостоятельных методов анализа. В исследовании большое внимание уделяется биографии К.Т. Солдатёнова, чем оправдано использование историко-биографического метода. Для реконструкции атмосферы периода, в который сложилось мировоззрение коллекционера, применялся контекстуальный метод. При изучении живописных, графических и скульптурных работ, входивших в русскую часть коллекции К.Т. Солдатёнова, были задействованы формально-стилистический и иконографический методы. При

анализе особенностей экспонирования коллекции Солдатёнова в музейном пространстве был уместен метод научной реконструкции.

В процессе работы был также задействован обширный корпус **источников**, как опубликованных, так и неопубликованных. К первой группе относятся мемуары и воспоминания современников о К.Т. Солдатёнове и его коллекции, издания периодической печати, в которых приведена критическая оценка собрания и деятельности его владельца, сборники писем художников и комментарии к ним. Значительное количество не публиковавшихся ранее источников было обнаружено в рукописных отделах ведущих российских музеев. Так, Отделу рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ) принадлежит часть эпистолярного наследия Солдатёнова. В настоящий момент она находится в личных архивах художников (ф. 2 – П.П. Чистяков, ф. 10 – И.С. Остроухов, ф. 54 – В.Д. Поленов, и др.), московских коллекционеров (ф.1 – П.М. Третьяков), представителей художественных организаций (ф. 69 – Товарищество передвижных художественных выставок), которые состояли с ним в переписке. Не меньший интерес представляет и та часть переписки мастеров и коллекционеров друг с другом (к примеру, переписка художников А.Г. Горавского, А.А. Риццони, П.П. Чистякова с П.М. Третьяковым) в которой так или иначе затрагивается солдатёновская коллекция, особенности личности купца и его собирательской политики.

Отдельно стоит отметить документы, хранящиеся в Отделе рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (ОР ГМИИ). В их числе – отчёт о поступлении коллекции Солдатёнова в Московский Публичный и Румянцевский музей в 1901 году после его смерти, воспоминания сотрудников музея о процессе музеефикации собрания (ф. 28 – К.Т. Солдатёнов), и наконец, сводные каталоги Румянцевского музея с 1902 по 1915 годы (ф. 11 – Московский Публичный и Румянцевский музей), в которых отмечены произведения, происходившие из коллекции купца.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что она может быть использована исследователями русского искусства при дальнейшем изучении

процесса художественного коллекционирования в России, деятельности других, малоизвестных сегодня собирателей, а также творчества тех русских художников, произведения которых входили в коллекцию Солдатёнова, но по разным причинам до сих пор не были введены в научный оборот. Помимо этого, исследование особенностей коллекции К.Т. Солдатёнова позволит дополнить уже сложившееся представление о его обширной биографии и многогранной личности и может быть полезно исследователям истории русского купечества в целом.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его положения могут быть использованы при составлении лекций и разработке учебных и методических программ по истории художественного коллекционирования в России. Данные иллюстрированного каталога большей части солдатёновской коллекции русской живописи, скульптуры и графики могут быть задействованы при организации различных художественных выставок²⁸.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Уникальность коллекции К.Т. Солдатёнова во многом обусловлена тем, что московские купцы, не имея длительной традиции собирательства, индивидуально определяли для себя пути и варианты формирования концепции коллекции и её претворения в жизнь.
2. Художественный вкус К.Т. Солдатёнова формировался в особых обстоятельствах, обусловленных происхождением коллекционера, а также под влиянием эстетико-философских идей эпохи 1840-х годов в России, и сохранялся практически неизменным с 1850-х годов до конца XIX века.
3. Устойчивость художественных предпочтений К.Т. Солдатёнова подтверждает наличие в коллекции нескольких повторяемых тем и мотивов, которые прослеживаются в произведениях, приобретенных им в разные периоды собирательской деятельности.
4. Проведенный анализ позволяет рассматривать коллекцию Солдатенкова как целостный, созданный им самостоятельно художественный ансамбль,

²⁸ В каталог включены те работы, изображение и местонахождение которых удалось установить.

объединенный устойчивой системой эстетических и мировоззренческих установок коллекционера.

Апробация исследования была проведена в 2023-2026 годах в Государственной Третьяковской галерее. Данные о принципах собирательства К.Т. Солдатёнова и особенностях его коллекции были использованы при подготовке лекционного курса, посвящённого московским коллекционерам XIX века, выставки «Передвижники», посвящённой истории и наследию Товарищества передвижных художественных выставок (конкретно – раздела о главных коллекционерах искусства передвижников), выставки «Предшественники Павла Третьякова: Фёдор Прянишников (1793-1867) и Козьма Солдатёнов (1818-1901). Положения работы частично были озвучены в рамках российских и международных научных конференций.

Достоверность результатов исследования подтверждается использованием в диссертации актуальных общих подходов к изучению частных художественных коллекций, представленных в научных работах 1980-2010-х годов, а также привлечением практически всего доступного источникового и визуального материала касаясь коллекции К.Т. Солдатёнова.

Структура диссертации определена её целью и задачами и состоит из **введения, четырех самостоятельных, но взаимосвязанных глав, состоящих из отдельных параграфов, а также заключения, списка сокращений, библиографии и приложения.**

Глава 1. Предпосылки коллекционирования К.Т. Солдатёнова

1.1. Художественное коллекционирование в Москве в середине-второй половине XIX века: истоки и развитие феномена

Частное художественное коллекционирование в Москве в середине – второй половине XIX века представляло собой яркий и сложный процесс. О масштабе и границах этого явления свидетельствуют современники К.Т. Солдатёнова. Показательна статья художественного критика В.В. Стасова (1824-1906), осмысляющего историю московского коллекционирования в статье, посвященной открытию Городской художественной галереи братьев П. и С. Третьяковых в 1893 году. Говоря об истоках деятельности П.М. Третьякова²⁹, Стасов упоминает о некоем «художественном поветрии» на рубеже 1850-1860-х годов, которое «носились над Москвой и заставляло множество индивидуумов из публики, особенно из купечества (*курсив – М.К.*), приобретать картины и иногда основывать целые коллекции и галереи»³⁰.

Чуть ранее, в 1892 году, московский коллекционер А.П. Бахрушин в попытке представить современное состояние художественного собирательства констатирует следующее: «В настоящее время в Москве, да и в других местах, так много собирателей, что почти каждый мало-мальски свободный человек собирает что-нибудь»³¹.

Если В.В. Стасов, говоря о предшественниках и современниках Третьякова, концентрируется преимущественно на собирателях живописи, то А.П. Бахрушин даёт характеристику практически всему многообразию художественных

²⁹ Первую картину П.М. Третьяков приобрёл в 1856 году («Стычка с финляндскими контрабандистами», 1853, В.Г. Худяков).

³⁰ Стасов В.В. Павел Михайлович Третьяков и его картинная галерея//Русская старина. 1893. №11. С. 597.

³¹Бахрушин А.П. Кто что собирает: из записной книжки коллекционера. М., 1916. С. 21.

коллекций, которое складывается в Москве к концу XIX столетия. Согласно данным, приведённым автором, увлеченные искусством москвичи (среди них – потомственные московские купцы, разночинная интеллигенция, дворяне) на протяжении почти пятидесяти лет с разной степенью интенсивности приобретали не только русские и западноевропейские картины, рисунки и скульптуры, но и книги, старинные рукописи, гравюры, фотографии, декоративно-прикладное искусство, включая различные предметы русской старины, и т.д.

Описанный А.П. Бахрушиным широкий размах собирательства позволяет задуматься о типологии существующих в этот период художественных коллекций³². Нередко все или несколько из перечисленных выше объектов коллекционирования встречались у одного владельца в собрании, которое можно охарактеризовать как *коллекция смешанного типа (здесь и далее курсив – М.К.)*³³. К этому типу можно отнести собрания таких москвичей как П.И. Щукин (1853-1912), Г.А. Брокар (1839-1900), Ю.В. Мерлин (1836-до 1912), М.М. Зайцевский (1815-1885), В.Е. Шмаровин (1847-1924), Л.К. Зубалов (1853-1914), наконец, А.П. Бахрушин (1853-1904), А.В. Морозов (1857-1934) и др., которые включали в себя не только живопись, но и рисунки, гравюры, литографии, фотографии, различные произведения декоративно-прикладного искусства (фарфор, стекло, майолика, текстиль, бронза и проч.), а также библиотеку.

Параллельно существовали и *специализированные* коллекции знаточеского, научного характера, создатели которых углубляются в изучение отдельных видов искусства, нередко относящихся к конкретному историческому периоду – такова коллекция гравюр и литографий В.А. Тютяева (1828-1889), собрание столовых и карманных часов И.И. Карзинкина (1822-1889), коллекция лаковой миниатюры Н.А. Лукутина (1853-1902), фамильные собрания гравюр и рисунков Н.В. Баснина

³² В рамках данной работы не затрагиваются исторические/археологические собрания, а также коллекции книг и рукописей, однако отметим, что они также получают широкое распространение в рассматриваемый период.

³³ В 1986 году К.А. Акиншей был предложен термин «универсальное собрание» (см.: Акинша К.А. Время коллекций. Универсальные собрания России 60-80-х гг. // Типология русского реализма второй половины XIX века/под ред. Г.Ю. Стернина. М., 1990. С. 42). По мнению исследователя, произведения различных школ и направлений внутри такого собрания по задумке владельцев выстраивались в исторический ряд, сравнивались между собой. На наш взгляд, такое определение применимо только лишь к некоторым коллекциям, к примеру, собранию М.П. Боткина. Задачи коллекционирования других перечисленных лиц в этой категории требуют дальнейшего уточнения.

(1843-1918), Н.С. Мосолова (1847-1914), а также коллекции русской старины М.П. Рогожина, Г.Д. Филимонова (1828-1898), Н.И. Подключникова (1813-1877), Д.А. (1861-1897) и Н.М. (1827-1897) Постниковых наконец, В.В. Верещагина (1842-1904) и В.М. Васнецова (1848-1926)³⁴ и т.д.

Особое значение в кругу этих собраний имели так называемые *картинные галереи*, которые в той или иной степени были доступны для публики и уже при жизни их владельцев были признаны частью национального достояния Москвы второй половины XIX – начала XX века. В этих коллекциях были представлены произведения живописи – преимущественно русской XIX века, но также и западноевропейской, иногда скульптура и реже – графика. В конце 1880-х – начале 1890-х годов в Москве действовала частная галерея П.М. Третьякова (1832-1898) в Лаврушинском переулке, был доступен для посещения особняк его брата С.М. Третьякова (1834-1892) на Пречистенском (ныне – Гоголевском) бульваре, а также дом К.Т. Солдатёнова (1818-1901) на Мясницкой улице, дом Д.П. Боткина (1829-1889) на Покровке, дом И.Е. Цветкова (1845-1917) в Кривоарбатском переулке, наконец, дом И.С. Остроухова (1858-1929) в Трубниковском переулке.

Истоки этого расцвета художественного коллекционирования, как уже было отмечено, действительно усматриваются в середине столетия. Исследователями неоднократно отмечалось, что в это время у москвичей постепенно усиливается интерес к искусству, ключевую же роль в этом процессе играют московские купцы, которые начинают активно вовлекаться в культурное поле через коллекционирование художественных произведений. Подчас образуются своего рода кружки, члены которых общаются между собой по поводу приобретения тех или иных картин, привлекают к этому общению других знатоков искусства, самих художников³⁵.

³⁴ См.: Шлаева И.В. Частное коллекционирование предметов русской старины как фактор сохранения культурного наследия: Конец XIX - начало XX вв.: дисс. на соискание степени канд. ист. наук. М., 2000. С. 35.

³⁵ Юденкова Т.В. Указ. соч. С. 24.

Если говорить о начале этого процесса, то «художественное поветрие», о котором упоминает В.В. Стасов, начинается не на рубеже 1850-1860-х годов, а несколько ранее. Так, А.П. Боткина, дочь П.М Третьякова, в своих воспоминаниях об отце указывает, что коллекционер в 1852-1854-х годах общается с другими купцами – любителями искусства³⁶, которые в этот момент формируют небольшие частные собрания³⁷.

Если же углубиться в изучение других источников, то становится ясно, что некоторые купцы, вероятнее всего, задумываются о коллекционировании ещё раньше, т.е., в конце 1840-х – начале 1850-х годов. Так, сам К.Т. Солдатёнков (см. подробнее п. 2.1 в тексте) в письме к художнику А.А. Иванову от 16 (28) августа 1852 года говорит о том, что хочет «собрать галерею только русских художников»³⁸ - не исключено, что это желание у купца появилось намного раньше (см. подробнее п. 1.3).

Современникам было хорошо известно и имя купца О.И. Левенштейна (1815-1863): «при его содействии основались и разрослись многие частные коллекции картин в Москве»³⁹. Исследователями также подтверждается, что пик коллекционирования О.И. Левенштейна пришёлся на 1850-е годы, в связи с чем кажется верным предположение о том, что замысел купца и его первые шаги на пути к созданию коллекции современного западноевропейского искусства относятся к самому началу десятилетия⁴⁰.

Как представляется, этот период в истории частного собирательства в Москве не случайно привлек внимание современников и впоследствии – исследователей. Очевидно, что причина заключается не только в желании проследить развитие коллекционирования во второй половине XIX века, но и обозначить тот факт, что новые коллекционеры принадлежали к такой социальной группе, которая не

³⁶ Упоминаются такие купцы как В.С. Лепёшкин (1821-1860), И.И. Четвериков (1817-1871), братья А.А. (1804-1854), П.А. (годы жизни неизвестны) и М.А. (годы жизни неизвестны) Медынцевы, Д.Е. Шиллинг (годы жизни неизвестны) и др.

³⁷ Боткина А.П. Указ. соч. С. 44.

³⁸ К.Т. Солдатёнков – А.А. Иванову. 16 (28) августа 1852 года//ОР ИРЛИ. Ф. 365. Оп.2. Ед. хр. 53. Л.5.

³⁹ О.И. Левенштейн [некролог] // Герц К.К. Собрание сочинений: в 9 вып. Вып. 7, ч. 1. СПб., 1901. С. 333.

⁴⁰ Юденкова Т.В. Указ. соч. С. 26.

обладала традицией увлеченного собирательства, но при этом восприняла возможность проявиться в этой области с достаточной долей энтузиазма.

Тем не менее, масштаб и вариативность коллекционирования в этот период всё же должны были иметь под собой некую почву, сформированную предыдущими поколениями⁴¹. О. Н. Назаревская отмечает, что в первой половине столетия собирательство в первопрестольной столице было в основном сосредоточено в рамках антикварной торговли⁴². После 1812 года одним из её центров становится пространство вокруг Сухаревской башни: на Сухаревский рынок свозятся военные трофеи, привезённые из Европы, предметы русской старины – ювелирные изделия, лубки, эстампы, а также букинистика и т.д., которые постепенно становятся доступны широким слоям населения. Об этом говорят в том числе и строки из мемуаров В.В. Гиляровского, в которых, несмотря на склонность автора к литературно-художественному изложению событий прошлого, можно усмотреть реальное положение дел: «По воскресеньям около башни кипел торг, на который, как на праздник, шла вся Москва, и подмосковный крестьянин, и заезжий провинциал»⁴³.

Если же обратиться к другим свидетельствам современников, становится понятно, что в этот же период, т.е., в первой четверти XIX века, в Москве одновременно формируется сообщество любителей антиквариата, происходящих из московского дворянства. Показательны слова П.П. Свинына (1787-1839), петербургского писателя, художника, собравшего собственную коллекцию под названием «Русский Музеум»⁴⁴. В статье для журнала «Отечественные записки» в 1820 году он упоминает об аукционной распродаже нескольких значимых коллекций XVIII столетия, которые распределяются между картинными галереями

⁴¹ В рамках данного параграфа постараемся дать лишь краткий, схематичный обзор тех процессов, которые предшествовали коллекционированию в Москве в указанный период, так как эта тема довольно обширна и имеет огромные перспективы для новых исследований.

⁴² Назаревская О.Н. Антикварный рынок в России XVII-XX веков. М., 2006. С. 53.

⁴³ Гиляровский В.В. Москва и москвичи. М., 1989. С. 21.

⁴⁴ Вишленкова Е.А. Виртуальный «Музеум» Павла Свинына – забытая сокровищница русского искусства//История и историческая память. 2011. Вып. 3. С. 118.

и кабинетами знатных москвичей⁴⁵. Иным источником приобретений, по его словам, становятся антикварные магазины Д.А. Лухманова, а также Шухова и Шульгина, где на продажу помимо военных трофеев также выставляются художественные ценности из разорившихся дворянских домов и усадеб – живопись, антики, бронза и «другие редкости»⁴⁶.

Как представляется, именно в этом кругу, который описывает П.П. Свиньин, практически невозможно выявить коллекционеров, которые воспринимали бы собирательство как деятельность научно-знаточеского характера, отделяли создаваемую ими художественную коллекцию от обстановки интерьера.

Причину такого подхода можно усмотреть в социальных особенностях московского дворянства. Так, тот же П.П. Свиньин отмечает, что из-за удаленности от столицы московская аристократия, в отличие от петербургской, не обременена должностями и не связано обязательствами при дворе. По этой причине главным развлечением для его представителей становится приобретение произведений искусства и предметов роскоши – благодаря политике московских антикваров их можно не только «купить за сходную цену, но и выменять на вещи, которые более не нравятся или не нужны»⁴⁷. Более того, посещение московской элитой «кабинетов» друг друга превращается в один из вариантов светского времяпровождения. Исключение составляет коллекция М.А. Голицына (1804-1860), который продолжает самостоятельно пополнять собрание, унаследованное от родовитых предков, включающее одновременно западноевропейскую живопись, скульптуру, декоративно-прикладное искусство, археологические и библиографические редкости⁴⁸.

Отметим здесь, что через антикварный рынок в первой половине столетия формируются и специализированные коллекции предметов русской старины, которые включали в себя старинные рукописи и книги, монеты и медали,

⁴⁵ [Свиньин П.П.] Первое письмо из Москвы. Частные библиотеки, Галереи, разные Кабинеты и русские художники // ОЗ. 1820. Ч. 1. № 2.

⁴⁶ Там же С. 231.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Полунина Н.М. Фролов А. Коллекционеры старой Москвы: иллюстрированный биографический словарь. М., 1997. С. 138.

археологические находки, а также иконы. Об этом направлении в частном собирательстве, которое отчасти явилось результатом подъема патриотических настроений в Москве после Отечественной войны 1812 года, а также особенностями давней роли Москвы как духовного и народного центра страны, подробно рассуждает И.В. Шлаева⁴⁹.

На этом фоне спустя некоторое время (1830-1850-е годы) развивается коллекционирование знатоков и любителей западноевропейского и русского изобразительного искусства. Выходцы из среды, которую можно охарактеризовать как «московская творческая интеллигенция», несмотря на скромные, в отличие от дворянства, возможности, стремятся к его углубленному изучению, а также взаимодействию в процессе собирательства с современными мастерами.

Так, московский архитектор Е.Д. Тюрин (1792-1875), коллекционируя картины западноевропейских старых мастеров, а также полотна Ф.С. Рокотова, В.Л. Боровиковского, К.П. Брюллова и т.д., к началу 1850-х годов обладает весьма значительным собранием из более чем четырехсот единиц, которое создает, отдавая за произведения искусства «последние свои деньги»⁵⁰. Этот факт не остается без оценки современников, которые восхищаются тем, как тюринская коллекция «вся составила́сь внутри России и весьма умеренными средствами одного человека»⁵¹.

Основным интересом Тюрина являлась европейская живопись XV-XVII веков, единичные объекты в коллекции относились к русской живописи конца XVIII века. В центре же внимания Е.И. Маковского (1802-1886), отца художников К.Е. и В.Е. Маковских, находилась история европейской гравюры, меньшую часть занимало русское искусство конца XVIII – первой половины XIX века. Эту небольшую, но не менее значимую часть коллекции он формирует в том числе благодаря личному общению с художниками – К.П. Брюлловым, В.А. Тропининым, С.К. Зарянко и др.

⁴⁹ См.: Шлаева И.В. Указ. соч. С. 120.

⁵⁰ Цит. по: Тюрина-Митрохина С.А. Евграф Тюрин – архитектор и коллекционер. Исторические разыскания к биографии. М., 2005. С. 14.

⁵¹ Полунина Н.М. Фролов А. Указ. соч. С. 343.

По свидетельствам современников, коллекционирование Маковского, как и Тюрин, было построено в значительной степени на личном энтузиазме, который помог ему сформировать собрание, ценимое московскими знатоками искусства. Не случайно художественный критик и писатель А.Н. Андреев впоследствии вспоминает о том, что встречи любителей в особняке Маковского у Каменного моста превращались в своего рода авторские лекции, на которых гости коллекционера переносились «в мифологию, историю, топографию местности, даже эстетику, логику и чуть ли не философию»⁵².

Другими словами, собрания и Е.Д. Тюрин, и Е. И. Маковского выступают в роли первых частных галерей, удовлетворяя потребности московской публики, заинтересованной в культурном самообразовании и просвещении. Показательно, что и сами собиратели задумываются об обеспечении более широкого доступа к своим коллекциям. Так, Маковский предоставляет работы на публичные лекции в Московском университете⁵³, становится одним из основателей будущего Московского училища живописи и ваяния и членом Московского художественного общества (далее – МХО), одной из задач которого являлось устройство публичного музея. Именно в МХО в 1851 году Тюрин направляет проект «О пользе открытия в Москве общественной картинной галерее» с тем, чтобы его личная коллекция стала основой для последней. Однако Общество отклоняет проект – предполагаемая при галерее выставка-продажа картин могла составить конкуренцию собственным выставкам Училища⁵⁴.

Если о собрании Е.Д. Тюрин и самом коллекционере в Москве на долгое время было забыто⁵⁵, то о собирательстве Е.И. Маковского в художественных кругах было хорошо известно. Я.В. Брук в примечаниях к указанной выше статье приводит ссылки на некрологи и посмертные статьи о коллекционере, которого

⁵² Андреев А.Н. Давние встречи // Русский архив. 1890. N 7. С. 354.

⁵³ Брук Я.В. Указ. соч. С. 50.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Тюрин-Митрохина С.А. Указ. соч. С. 61.

практически признают «родоначальником художественных коллекций в Москве»⁵⁶.

Как представляется, причины такого отношения к Маковскому заключаются в том, что на общем фоне коллекционирования в Москве он выступает как знаток, исследующий собираемое им искусство, в первую очередь, западноевропейское. С другой стороны, современники могли ценить Маковского за то, что он, будучи у истоков развития московской художественной школы⁵⁷, инициировал собирательский интерес к русскому, в том числе и современному искусству⁵⁸.

К концу 1840-х годов в Москве параллельно существовало несколько линий коллекционирования, которые были обусловлены сложившимися культурными схемами и традициями. Между тем, то «художественное поветрие», о котором пишет В.В. Стасов, явно говорит о новом этапе в частном собирательстве, некой «эмансипации вкуса»⁵⁹. Состав московских коллекций, перечисленных в начале параграфа, показывает, что большинство их владельцев, не отрицая уже сложившиеся особенности коллекционирования в Москве, стремились при этом развить другие его грани, в том числе, через поддержку русского современного искусства. В то же время нельзя отрицать, что синтез этих изменений в самосознании купечества являлся сложным культурным и социальным феноменом, который формировался постепенно, в 1830-1840-е годы.

⁵⁶ Брук Я.В. Указ. соч. С. 48.

⁵⁷ Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния: годы становления. М., 2005. С. 24.

⁵⁸ Я.В. Брук указывает, что в собрании Маковского находились работы С.Ф. Щедрина, В.А. Тропинина, О.А. Кипренского, К.П. Брюллова, П.Ф. Соколова, К.Е. Маковского.

⁵⁹ Брук Я.В. Указ. соч. С. 49.

1.2. Коллекционирование московского купечества: причины и особенности

Собирательская деятельность московских купцов, которая была описана в п. 1.1, не являлась оторванным от контекста процессом, а была производным от более широкого погружения купеческого сословия в общественно-культурную среду. Это явствует из воспоминаний современников, часть из которых описывает этот процесс с большой долей пиетета по отношению к купцам. Так, в текстах уже упомянутых В.В. Стасова и П.А. Бурьшкина прослеживается некое возвеличивание купца как личности, которая осознанно заинтересовалась художественным миром, начала движение от материальной сферы к областям духовного порядка.

П.А. Бурьшкин, описывая реалии московского купечества и стремясь охарактеризовать его новое, сформированное в первой половине XIX века мировоззрение, цитирует В.В. Стасова и вслед за ним рассматривает как образец лучшую часть этого сословия, своего рода культурную элиту. Её представителей, по его мнению, отличала «великая потребность в жизни интеллектуальной», «влечение ко всему научному и художественному», а потому они не случайно «интересуются созданиями литературы, науки и искусства», накапливая рукописи, картины и художественные произведения, обращаясь к музыке, печатая книги, наконец, открывая публичные галереи⁶⁰.

Показательна последняя фраза В.В. Стасова в этом отрывке: «И всегда, во всем, стоит у них на первом месте общественное благо, забота о пользе всему народу»⁶¹. Критик таким образом подчеркнул желание московских купцов способствовать сохранению культуры и развитию современного общества. В этих словах также усматривается параллель между такого рода деятельностью на поприще культуры и благотворительностью.

⁶⁰ Бурьшкин П.А. Указ. соч. С. 112.

⁶¹ Там же.

Отметим, что исследователями не раз подчеркивалась роль религиозного фактора в широком распространении благотворительности именно среди купечества. Особый акцент на этой теме делает Г.Н. Ульянова, говоря о стремлении купцов, сохранявших патриархальные нравы и потому тяготевших к сохранению основ христианского благочестия, уравновесить греховность нажитого богатства употребив его на благо общества⁶² через проявление милости к нуждающимся, попечение о бедных.

Как представляется, культурно-просветительская деятельность купечества, к которой относилось и художественное коллекционирование, описанное В.В. Стасовым, было отражением другого направления благотворительности. В сознании лучшей части купечества вне всякого сомнения было укоренено представление не только о «милости телесной», но и о «духовных делах милости», одно из которых заключалось в том, чтобы «неведущего научить истине и добру». Это толкование приведено в «Иллюстрированной полной популярной библейской энциклопедии» (М., 1891), выпущенной в конце XIX века, однако вне всякого сомнения в сознании купечества, воспитывавшегося в строгих религиозных традициях⁶³, рассуждения о смыслах и сути одной из девяти Заповедей блаженства («Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут»; Матф. 5:3 – 12) были глубоко укоренены и ранее.

Так, в своем завещании 1860 года, хотя и написанном в период, когда русское общество вступает в эпоху либеральных реформ Александра II, П.М. Третьяков озвучивает зрелую позицию, сформированную, несомненно, задолго до наступления новых благоприятных исторических реалий. Коллекционер подчёркивает духовную роль создаваемого им национального музея, одна из первоочередных задач которого состоит в развитии вкуса к изящному у московского зрителя. Он с сожалением констатирует тот факт, что «холодна наша публика к художественным произведениям»⁶⁴.

⁶² См. подробнее: Ульянова Г.Н. Благотворительность московских предпринимателей. 1860-1914. М., 2014. С. 34.

⁶³ Юденкова Т.В. Указ. соч. С. 134.

⁶⁴ Цит. по: Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 2016. С. 102.

В данном контексте нельзя умалять роль и тех национально- патриотических устремлений эпохи, которые так или иначе влияли на современников: в частности, дискуссии о национальном и связанное с этим развитие историзма мышления в рамках общественного движения 1830-1840-х годов. Однако вовлечение купцов в этот дискурс могло быть связано не только с духовно-религиозным фактором, но и с причинами социально-психологического характера.

Одна из них – внутреннее неприятие купцами своего сословия, желание разорвать с привычным образом жизни, который складывался на протяжении многих десятилетий и был ограничен строгими, практически неподвижными рамками торговой и предпринимательской деятельности⁶⁵. В традиционной, обусловленной исторически, т.е., в результате сложения системы прав и обязанностей внутри достаточно жесткой сословной структуры в Российской империи, купеческой среде не являлась приоритетом образованность, нацеленность на расширение кругозора и познание мира в целом⁶⁶. Обучение же купеческих детей только азам наук скорее было отражением внутреннего сословного рационализма и непритязательности, которые позволяли сохранить экономическую устойчивость.

Эта особенность купечества вызывала неоднозначную реакцию со стороны как дворянства, так и интеллигенции⁶⁷, а тема социальных отношений между представителями купечества и других сословий до сих пор представляет особый интерес для исследователей. Повышенному вниманию к купеческому мировоззрению способствовала и литература первой половины-середины XIX века, в котором наряду с положительными качествами купца как делового человека рассматривались и крайне негативные⁶⁸. Это отношение сохраняется и во второй

⁶⁵ Подробнее см.: Шаповалов В.А., Шаповалова И.В. Российское дворянство и купечество в 60-90-е годы XIX века: проблемы социального партнерства//Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. Вып. 1 95). С. 12-19.

⁶⁶ Подробнее см.: Брянец М.В. Культура русского купечества/Отечественная культура и историческая мысль XVIII – XX веков: сб. статей и материалов/ под ред. А.М. Дубровского. Вып. 3. С. 20.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Подробнее см.: Харсеева Н.В. Образ купечества в русской художественной литературе XIX - начала XX в.//Теория и практика общественного развития. 2009. С. 212-223.

половине XIX века: показательна в этой связи публицистика И. Землянского⁶⁹, А.С. Ушакова⁷⁰ в 1860-х годах, сочинения П.Д. Боборыкина⁷¹ и др., которые так или иначе отражали общественное мнение.

Осознавая себя как хранители патриархальных традиций, ощущая свою принадлежность к Москве не только как к древней столице, но и одному из крупнейших торгово-хозяйственных центров страны⁷², московские купцы тем не менее стремились компенсировать социально-психологическую обособленность купечества через накопление знаний в других сферах. Г.Н. Ульянова указывает, что купцы начинают заботиться об образовании своих детей с 1870-х годов, до середины же века оно воспринималось старшим поколением как угроза устоявшемуся укладу⁷³. Однако это не отменяло интереса молодого поколения к науке и знаниям самого разного характера: так, В.П. Боткин, сын потомственного купца П.К. Боткина, усердно занимается самообразованием в 1830-1840-е годы; так же поступают и другие купеческие потомки, в числе которых К.Т. Солдатёнков, А.А. Рахманов и др. (см. п. 1.3).

В этой связи тяга купечества к образованности несомненно проявлялась через искренний интерес и к искусству, первые же шаги в коллекционировании живописи, предметов антиквариата и т.д. в конце 1840-х – 1850-х годах могли выступать средством познания мира, приобщения к культуре как современности, так и прошлого, как европейской, так и национальной.

Мотивацией купечества к художественному коллекционированию могло являться и обретение социального престижа, направленное на преодоление всё той же сословной отчужденности. Как отмечает Г.Н. Ульянова, социально-экономическое положение купцов с началом либерализации в 1860-х годах и до этого представляло собой разные явления: в первой половине XIX века купечество

⁶⁹ Землянский И. Воронежские письма//Русское слово. 1860. Т.3. Воронеж. С. 27-43.

⁷⁰ Ушаков А.С. Наше купечество и торговля с серьезной и карикатурной стороны. М., 1865. С. 15.

⁷¹ См.: Боборыкин П.Д. Сочинения. В 3 т. Т.2/сост., подгот. текста, примеч. С. Чуприна. М., 1993.

⁷² Бурышкин П.А. Указ. соч. С. 53.

⁷³ Ульянова Г.Н. Предприниматель: тип личности, духовный облик, образ жизни//История предпринимательства в России. Кн. 2. Вторая половина XIX – начало XX вв. М., 1999. С. 441-466.

в сравнении с дворянством «было забито и принижено»⁷⁴. В то же время ряд исследователей склонны полагать, что изменения в статусе купца в пореформенный период были подготовлены через постепенное размывание социальных границ между купечеством и дворянством в предыдущие десятилетия, а именно через получение купцами первой гильдии знаков отличия, и т.д.⁷⁵

Как представляется, коллекционирование являлось одним из способов этого «раскрепощения». Ценность приобретал не только факт деятельности, на протяжении многих десятилетий подчеркивающей статус дворянства, но и само произведение искусства как предмет роскоши, обладание которым позволяло купечеству утвердиться в присвоении себе и других материальных атрибутов высшего сословия.

Показательно, что этот процесс, судя по комментариям современников, начинается задолго до 1860-х годов. Так, тот же В.В. Стасов по-видимому говорит об изменениях в существующей системе в 1820-1830-е годы, а именно о появлении на московской сцене неких «новых сословий», у которых возникла «охота жить среди картин, статуй и редкостей, как прежде князья и графы»⁷⁶: это же желание критик считает одним из катализаторов интереса к собирательству в последующие годы.

Безусловно, коллекционирование не проистекало только лишь из потребности купечества в самоутверждении. При анализе комплекса мотиваций купцов-коллекционеров при движении от духовно-религиозных к социально-психологическим факторам нельзя не отметить и собственно эстетическую функцию собирательства. В купеческой среде определённо формировался комплекс воззрений относительно искусства как средства преобразования сложившегося уклада. Художественные произведения приобретались в том числе для оформления жилого пространства – некоторые купцы «не составляли галерей,

⁷⁴ Ульянова Г.Н. Указ. соч. С. 442.

⁷⁵ Судовиков М.С. Факторы развития купеческого сословия дореволюционной России//Вестник Вятского государственного университета. 2007. С. 38.

⁷⁶ Стасов В.В. Указ. соч. С. 585.

а только украшали картинами свои комнаты»⁷⁷, что, между тем, не мешало им быть полноценными участниками нарождающегося художественного рынка.

Интересно, что в представлении некоторых современников эстетическая функция собирательства могла являться наиболее сильным движущим фактором последующего размаха этой деятельности в Москве. Так, П.Д. Боборыкин в опубликованных в начале 1880-х годов «Письмах о Москве» неслучайно проводит параллель между культурным развитием древней столицы и Голландии XVII века: и в «мужицко-купеческой Москве», и «в голландских городах» «бывшие маклера, лавочники, фабриканты стали чувствовать потребность в домашнем комфорте, начали отделывать изящно свои уютные дома, придавать художественные формы всем подробностям обстановки, а потом вошли и во вкус живописи: поддерживали художников, помогли им создать большую школу»⁷⁸.

Однако в это же время в ряде случаев коллекционирование воспринимается как сугубо экономическая деятельность, возможность выгодно инвестировать средства с учётом развивающегося в обществе интереса к искусству. Та же А.П. Боткина упоминает о том, что в окружении отца находился купец А.А. Медынцев (1823-?), который покупал картины «может быть, даже с целью перепродажи»⁷⁹. Большому числу москвичей был известен магазин по продаже картин и художественных произведений купца третьей гильдии И.И. Родионова на Покровке, построенный в 1858 году⁸⁰.

Показательно, что в последующие десятилетия развивается деятельность нескольких московских антикваров, которые спекулируют на тяге москвичей к русской старине, западноевропейским гравюрам и другим художественным предметам и в связи с этим воспринимаются современниками скорее как авантюристы. Один из них – П.М. Иванов (1842-?), владелец магазина в Панкратьевском переулке, выставивший на продажу предметы из постоянно пополняемой им коллекции, большинство из которых часто оказывались

⁷⁷ Боткина А.П. Указ. соч. С. 55

⁷⁸ Боборыкин П.Д. Письма о Москве Письмо третье//Вестник Европы. 1882. С. 397.

⁷⁹ Боткина А.П. Указ. соч. С. 55.

⁸⁰ Брук Я.В. Указ. соч. С. 31.

подделками («он до того стал известен в Москве за распространителя подделок, что продай он и настоящую старинную вещь, — скажут—подделка»⁸¹).

С одной стороны, сложность феномена купеческого коллекционирования в Москве заключалась в новизне собирательства как деятельности для купцов. Можно согласиться с А. Эфросом, который, анализируя особенности московского коллекционирования во второй половине XIX – начале XX века, отмечает, что московский коллекционер «стал коллекционировать тогда, когда кончил купечествовать»⁸². В то же время именно особенности исконно купеческого самосознания во многом определяли мотивацию этой части московского общества к коллекционированию.

Так или иначе, для представителя купеческого сословия в Москве художественное коллекционирование во многом являлось возможностью самореализации в разных сферах, индивидуальные же черты этой самореализации проистекали из биографии коллекционера, его личностных особенностей, интересов, погруженности в политический и культурный контекст. Влиянию этих и других факторов, обусловивших как выбор путей и стратегий коллекционирования К.Т. Солдатёнова, так и особенности формирования его художественного вкуса, посвящен следующий параграф главы.

⁸¹ Бахрушин А.П. Указ. соч. С. 55.

⁸² Эфрос А.М. Петербургское и московское собирательство//Среди коллекционеров. 1921. №5. С. 18.

1.3. К.Т. Солдатёнков: идея создания «галереи русских художников» в контексте формирования личности коллекционера

Анализ дореволюционных источников показывает, что знавшие К.Т. Солдатёнова москвичи выделяли его среди современников. При упоминании имени купца в ряду других представителей купеческого сословия, отличившихся в сферах меценатства и коллекционирования, подчеркивался широкий кругозор Солдатёнова, высокий уровень его внутренней культуры, «истинно русский ум, не без практической жилки, но такой глубокий и разносторонний»⁸³; самого же коллекционера считали «человеком образованным и сочувствующим наукам»⁸⁴, воспринимали как выдающуюся личность, стремившуюся к глубоким знаниям и, как следствие, к возможности влиять на процесс развития современной культуры: «одаренный редкой энергией К.Т. Солдатенков, не оставляя своих многочисленных дел, до самой смерти своей пополнял свое образование»⁸⁵ и, более того, «не щадил своих огромных материальных средств на дела просвещения»⁸⁶.

В контексте биографии купца речь шла в первую очередь о его издательской деятельности. Однако интересно, что эта прирожденная широта ума и в связи с этим сильная тяга к саморазвитию негласно считалась одной из главных причин, по которой К.Т. Солдатёнков в течение столь долгого времени покровительствовал и художественной сфере, а также одним из первых московских купцов занялся коллекционированием. В посвященном К.Т. Солдатёнкову некрологе 1901 года отнюдь не случайно указывается, что покойный «сумел подбором знакомств и исключительно, доходившею до самозабвения, любовью к чтению развить себя до понимания мельчайших явлений в искусствах»⁸⁷.

⁸³ М-е. Беседа с А.А. Риццони//Новое время. 1901. С. 1.

⁸⁴ Бахрушин А.П. Указ. соч. С. 23.

⁸⁵ Цит. по: Ульянова Г.Н., Юхименко Е.Н. Московский предприниматель, меценат, старообрядец Козьма Терентьевич Солдатенков: новое прочтение биографии//Экономическая история: ежегодник. М., 2022. С. 64.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ К.Т. Солдатенков (некролог) // Русское слово. 1901. № 137.

Показательно, как именно формируется эта особенность личности К.Т. Солдатёнова. Происхождение будущего коллекционера подразумевало, что вопросы торговли и предпринимательства должны были стать для него главным жизненным ориентиром. Семья Солдатёновых, выходцев из д. Прокунино Богородского уезда Московской губернии⁸⁸, с последней четверти XVIII века владела собственным шелкоткацким, а затем и хлопчатобумажным производством в Рогожской части Москвы; отец К.Т. Солдатёнова, Т.Е. Солдатёнов (1772-1850) торговал тканью и пряжей в лавке в Гостином дворе Китай-города⁸⁹. О юности К.Т. Солдатёнова известно очень немного (не исключено, однако, что эти сведения станут доступны в процессе дальнейшей углубленной исследовательской работы). Тем не менее, по мнению специалистов, ссылающихся в том числе и на свидетельства современников⁹⁰ очевидно, что в 1820-1830-е годы он, как и дети других купцов, помогал в лавках отцу, приобщаясь к семейному делу.

К.Т. Солдатёнов не получил систематического образования, однако это в целом не противоречило внутренним устоям купеческого сословия. Г. Н. Ульянова отмечает, что хотя некоторые состоятельные купцы приглашали на дом учителей к своим наследникам, «идея обучения детей только начинала проникать в широкие слои русского общества»⁹¹. При этом К.Т. Солдатёнов рано обучился грамоте, что было связано с другой особенностью его происхождения – принадлежностью к старообрядчеству (так называемое рогожское согласие).

Исследователями неоднократно отмечалось, что старообрядцы на протяжении XVII – XIX вв. демонстрировали высокий уровень грамотности⁹². С одной стороны, это было связано с особым отношением к старопечатным и рукописным книгам, в первую очередь, религиозного характера⁹³, использованием их в быту и в богослужениях. Старообрядцы «рвались к грамотности»⁹⁴ и ввиду

⁸⁸ Ульянова Г.Н., Юхименко Г.Н. Указ. соч. С. 14.

⁸⁹ Там же. С. 34.

⁹⁰ [Щепкин М. П.] Надгробное слово. К. Т. Солдатенков // Русские ведомости. 1901. № 133.

⁹¹ Ульянова Г.Н., Юхименко Г.Н. Указ. соч. С. 12.

⁹² Шалаев [Мельников Ф.Е]. Образование в старообрядчестве//Голос старообрядца. 1906. № 65.

⁹³ Ульянова Г.Н., Юхименко Г.Н. Указ. соч. С. 12.

⁹⁴ Шалаев [Мельников Ф.Е]. Указ. соч. С. 45.

потребности отстаивать собственные убеждения⁹⁵. Эти особенности религиозно-политического характера могли спровоцировать появление в старообрядческой среде высоких познавательных приоритетов, потребности в самообразовании⁹⁶ (последний тезис предполагает более развернутые рассуждения и в связи с этим может послужить темой для дальнейших исследований).

Не исключено, что заниматься самообразованием К.Т. Солдатёнков мог, уже будучи юношей. Наиболее активно это стремление проявляется в 1840-е годы, развитию же этого желания могла в том числе способствовать сложившаяся вокруг К.Т. Солдатёнкова обстановка. Речь идет в том числе о его общении с купцами-единомышленниками, также погружившимся в вопросы культуры и искусства. В начале 1840-х годов⁹⁷ К.Т. Солдатёнков знакомится с купцом-старообрядцем И.В. Щукиным (1818-1890), с которым впоследствии общался всю жизнь, до смерти последнего в 1890 году. П.И. Щукин в своих «Воспоминаниях» сообщает о любви отца к театру, европейской культуре; показательны и слова И.Е. Грабаря о стремлении купца дать своим детям хорошее образование, вследствие чего он «организовал в доме целый штат гувернеров, воспитателей и преподавателей»⁹⁸. Речь идет о конце 1850-х – начале 1860-х годов; не исключено, однако, что И.В. Щукин начал интересоваться этой сферой намного ранее, факт же крепкой дружбы Солдатёнкова и Щукина предполагал близость их устремлений.

Переписка К.Т. Солдатёнкова в 1844-1845 гг. с другим представителем старообрядческого купечества А.А. Рахмановым (1821-1855)⁹⁹, родственником и близким другом, обнаруживает его увлечение современной русской литературой.

⁹⁵ В исследованиях, касающихся русского старообрядчества, нередко подчеркивается, что сложившаяся в правление Николая I обстановка ставила старообрядческое сообщество в крайне подчиненное, уязвимое положение. Политика императора была во многом направлена на борьбу с расколом как отступничеством от православия, течением, представлявшим угрозу для претворения в жизнь идеологической формулы «православие, самодержавие, народность». Поскольку раскол не признавался юридически, старообрядцы воспринимались как неполноправные подданные, подрывающие государственную безопасность (подробнее см., например: Фирсов С.Л. Православное государство и русские старообрядцы-поповцы в эпоху императора Николая I // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Сер. 6. 2009. Вып. 1. С. 13).

⁹⁶ См., например: Костомаров Н.И. История раскола у раскольников/Исторические монографии и исследования Николая Костомарова. СПб., 1872. С. 384. Ульянова Г.Н. Юхименко Е.Н. Указ. соч., и др.

⁹⁷ Щукин П.И. Воспоминания: из истории меценатства в России. М., 1997. С. 110.

⁹⁸ Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М., 1937. С.38.

⁹⁹ Подробнее см.: Юхименко Е.М. Рахмановы: купцы-старообрядцы, благотворители и коллекционеры. М., 2013.

Солдатёнков проникается творчеством Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Д.В. Григоровича, А.В. Кольцова, В.И. Даля и др., обсуждает с А.А. Рахмановым статьи в «Москвитянине» и «Отечественных записках»¹⁰⁰, где некоторые из перечисленных выше авторов публиковали свои сочинения. Оба купца к тому же знакомы и с переводами зарубежных авторов, в частности, произведениями Э.Т.А. Гофмана, Ч. Диккенса¹⁰¹.

Высказывания Солдатёнкова свидетельствуют и о его интересе к искусству: купец спорит с Рахмановым о работах Рафаэля («ни одна кисть не придавала холсту тех совершенств, которые создал Рафаэль»), с которыми он мог познакомиться благодаря гравюрам, а также через коллекцию Е.Д. Тюриня, которая была доступна знатокам и любителям искусства в Москве. Отметим, что восхищение личностью и творческим методом художника могло быть спровоцировано и чтением Н.В. Гоголя, к которому К.Т. Солдатёнков, судя по переписке, относится с особым пиететом. Будущий коллекционер однажды посещает выставку Академии художеств в Санкт-Петербурге, что также явствует из писем.

Важно уточнить, что Солдатёнков общается не только со старообрядцами: он также стремится познакомиться с представителями московской интеллигенции, обладающих внутренней культурой и занимающихся умственным трудом. В письме осенью 1845 года А.А. Рахманов просит Солдатёнкова передать поклон Н.Х. Кетчеру (1809-1886), врачу и переводчику, который снимал дачу в Сокольниках, недалеко от дачи самого Солдатёнкова¹⁰², был также близко знаком с И.В. Щукиным¹⁰³.

Ближайшим другом Н.Х. Кетчера был известный в Москве середины XIX века врач П.Л. Пикулин (1822-1885), «профессор Московского университета,

¹⁰⁰ Журнал «Отечественные записки» был основан П.П. Свиньиным, в середине 1840-х годов представлял собой масштабный сборник публикаций просветительского характера, содержащих рассуждения о прогрессивных формах экономической, политической и культурной жизни России. В личной библиотеке К.Т. Солдатёнкова, которая сегодня хранится в фондах Российской государственной библиотеки (РГБ), представлен почти полный комплект выпусков журнала (см.: Туманова. И миллионы покорив, не покорился миллионам. С.22).

¹⁰¹ См. подробнее переписку К.Т. Солдатёнкова и А.А. Рахманова в фондах ОР РГБ.

¹⁰² Толстяков А.П. Люди мысли и добра. М., 1984. С. 15.

¹⁰³ Щукин П.И. Указ. соч. С. 43.

собиравший у себя литераторов на шумные ужины»¹⁰⁴. В доме у Пикулина по свидетельству П.И. Щукина появлялись А.А. Фет и И.Е. Забелин, сочинения которых Солдатёнков издает впоследствии. Здесь нередко оказывались публицист и переводчик М.П. Щепкин (1832-1908), журналист и переводчик Е.Ф. Корш (1810-1897), которые вместе с Кетчером непосредственно участвуют вместе с К.Т. Солдатёнковым в организации в Москве издательской конторы в 1856 году¹⁰⁵.

В коллекции К.Т. Солдатёнкова находился живописный портрет Пикулина, написанный художником Н.Е. Рачковым¹⁰⁶, что свидетельствует о их близком знакомстве. Не исключено, что их общение могло развиться после того, как П.Л. Пикулин стал свояком И.В. Щукина: их жены А.П. Пикулина (урожд. Боткина) и Е.П. Щукина (урожд. Боткина) приходились друг другу родными сестрами.

В свою очередь женитьба И.В. Щукина на Е.П. Боткиной в 1851 году несомненно сблизила К.Т. Солдатёнкова с представителями ещё одного знаменитого купеческого рода Москвы. Хотя в источниках не приведены обстоятельства знакомства коллекционера с перечисленными далее лицами, можно предположить, что оно произошло, с одной стороны, благодаря характерному для московского купечества стремлению устанавливать клановые связи, держаться своего сословия¹⁰⁷.

В то же время К.Т. Солдатёнкова в силу его интересов, описанных выше, вполне могла привлечь личность родного брата Е.П. Боткиной, В.П. Боткина (1811-1869), который выделялся на фоне других купеческих сыновей своей тягой к самообразованию – «сидя в амбаре у отца, страстно изучал философию [...] тонкий знаток литературы и искусств»¹⁰⁸. Обучившись в частном пансионе В.С. Кряжева, он неоднократно путешествовал по Европе, впоследствии писал статьи и очерки критического характера о литературе, музыке и изобразительном искусстве¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Чичерин Б.И. Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина. Москва сороковых годов. М., 1929. С. 201.

¹⁰⁵ См. подробнее: Толстяков А.П. Указ. соч. С. 25.

¹⁰⁶ См. Приложение.

¹⁰⁷ Юденкова Т.В. Павел и Сергей Третьяковы. Коллекции. М., 2021. Т.1. С. 24.

¹⁰⁸ Чичерин Б.И. Указ. соч. С. 35.

¹⁰⁹ См., подробнее: В.П. Боткин. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984.

В 1840-е годы В.П. Боткин находился практически в самом центре умственной жизни Москвы. Б.Н. Чичерин в своих воспоминаниях говорит о нём как о члене кружка западников («людей, веровавших в науку и свободу»¹¹⁰), который «собирался вокруг профессоров Московского университета» - Т.Н. Грановского (1813-1855), К.Д. Кавелина (1818-1885), С.П. Шевырёва (1806-1864)¹¹¹; он также говорит о дружбе Боткина с уже упомянутыми Кетчером, Коршем, писателями и литераторами И.С. Тургеневым (1818-1883), П.В. Анненковым (1813-1887), И.И. Панаевым (1812-1862).

Показательно, что в это время и сам В.П. Боткин выступает организатором встреч со своими современниками. В московском доме Боткиных в Петроверигском переулке проходят вечера, где собираются «представители всех родов художеств, искусства и литературы»¹¹². Эти вечера – яркий пример эпохи, когда, по выражению П.Д. Боборыкина, «купеческо-промышленная Москва начинает служить подпочвой интеллигентному царству»¹¹³. Авторы источников упоминают и об особняках А.А. Карзинкина, С.В. Перлова, А.И. Хлудова и других купеческих домах, «двери которых широко отворялись для принятия с почётом всякой умственной и художественной силы»¹¹⁴: сами же их хозяева, как представляется, хотели таким образом преодолеть сложившийся разрыв между коммерческой и интеллектуально-творческой средой (см. п. 1.2).

Имя К.Т. Солдатёнова появляется в письмах В.П. Боткина и его брата, художника Н.П. Боткина только в начале 1850-х годов. Впоследствии другие братья В.П. Боткина, художник М.П. Боткин и коллекционер Д.П. Боткин, как и он сам, общались с Солдатёновым, приезжали к нему на дачу в Кунцево¹¹⁵. Однако не исключено, что К.Т. Солдатёнову было и ранее известно о взглядах не только самого В.П. Боткина (статьи Боткина публиковались в журнале «Отечественные

¹¹⁰ Чичерин Б.И. Указ соч. С. 37.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Горбунов И.Ф. Юмористические рассказы и очерки. М., 1962. С. 32.

¹¹³ Боборыкин П.Д. Письма о Москве. Письмо первое//Вестник Европы. 1881. №3. С. 380.

¹¹⁴ Горбунов И.Ф. Юмористические рассказы и очерки. М., 1962. С. 32.

¹¹⁵ Щукин П.И. Указ. соч. С. 42.

записки»), но и членов его круга, с которыми он познакомился в 1840-е годы и с которыми его могла сблизить любовь к чтению.

Внучатая племянница К.Т. Солдатёнова, С.Ф. Рахманова впоследствии вспоминала о том, что коллекционер был хорошо знаком с сочинениями немецких философов эпохи романтизма¹¹⁶, в частности, работами Г.Ф. Гегеля, творчество которого приобрело особенную популярность в Москве в конце 1830-х – начале 1840-х годов¹¹⁷. Гегельянские идеи активно прорабатывались в кружке Н.В. Станкевича (1813-1840), в который входили В.П. Боткин, Н.Х. Кетчер, Т.Н. Грановский, П.Л. Пикулин и др.¹¹⁸. После распада кружка Станкевича в 1839 году члены кружка встречались в доме Боткиных, где вели «толки об искусстве с точки зрения Гегеля»¹¹⁹; отголоски же этих «толков» могли проявляться в личных беседах Солдатёнова с ними.

В связи со всем вышесказанным, одна из причин, которая могла подтолкнуть Солдатёнова к коллекционированию, заключается в идее взаимосвязи искусства и процесса познания – одной из ведущих концепций в гегелевской философии. Согласно Гегелю, искусство «производится для чувственного восприятия человека»¹²⁰ и вместе с тем способствует его саморазвитию: «чувственные образы и звуки выступают в искусстве не только ради себя и своего непосредственного выявления, а с тем чтобы в этой форме удовлетворить высшие духовные интересы, так как они обладают способностью пробудить и затронуть все глубины сознания»¹²¹.

Покупка К.Т. Солдатёновым первых картин, вероятнее всего, состоялась во второй половине 1840-х годов: об этом говорит В.В. Стасов, который в начале 1850-х годов уже был знаком с коллекционером¹²² и мог почерпнуть эти сведения от него

¹¹⁶ «Козьма Терентьевич переходил от Фихте и Гегеля к историческим событиям, обнаруживая свое саморазвитие, так как его учил только дьячок на медные деньги по славянской книге» (Цит. по: Рахманова С. Ф. История одной любви: (Из памятных тетрадей 1890-х годов) // Московский журнал. №4. С. 33).

¹¹⁷ Подробнее см.: Чижевский Д.И. Гегель в России. М., 2007.

¹¹⁸ Машинский С. И. Станкевич и его кружок // Вопросы литературы. 1964. №5. С. 136.

¹¹⁹ Панаев И. И. Указ. соч. С. 143.

¹²⁰ Гегель Г.Ф. Эстетика. Т.1. С. 38

¹²¹ Там же. С. 45.

¹²² Письмо В.В. Стасова П.М. Третьякову от 27 сентября 1877 // Переписка П.М. Третьякова и В.В. Стасова. 1874–1897. С. 24.

лично. Среди произведений, по словам критика¹²³ – «Автопортрет на фоне окна, с видом на Кремль» (1846, ГТГ) В.А. Тропинина, «Ангелы возвещают небесную кару Содому и Гоморре» (1845, ГТГ) Н.П. Ломтева, а также несколько работ западноевропейских художников XVII-XIX вв.

Выбор Солдатёнова в пользу современного русского и западноевропейского искусства на первый взгляд неочевиден. Исследователи уточняют, что с конца XVIII века старообрядцы Москвы, Петербурга и провинциальных городов активно собирали древние иконы, книги и рукописи не только для своих храмов, но и для личных коллекций. Эти предметы, как правило, размещались в их домашних моленных, где сохраняли свои культовые функции и вместе с тем выступали образцами церковной традиции до раскола XVII века, т.е. воспринимались как объекты коллекционирования, имеющие историческое, мемориальное значение¹²⁴.

Отметим здесь, что Солдатёнов, будучи потомственным московским старообрядцем, не отказывается от традиции собирательства икон. Эта часть его собрания впоследствии находилась в моленной в особняке купца на Мясницкой улице (см. п. 4.1) Солдатёнов тесно общался с антикварами Т.Ф. (1794-1863) и С.И. Большаковыми (1842-1906), при участии которых формировались коллекции русских древностей в Москве¹²⁵, хорошо знал А.И. Хлудова (1818-1882), коллекционера старообрядческих рукописей и книг. В 1890-е годы он консультировал И.С. Остроухова и сообщал в ответ на просьбу последнего адреса московских знатоков икон¹²⁶.

Тем не менее, начав коллекционировать, К.Т. Солдатёнов несомненно разделял суждения своих современников относительно роли изобразительного искусства в человеческой жизни; более того, эти идеи вполне коррелировали с его религиозными убеждениями. Интересна в этом контексте переписка Солдатёнова

¹²³ Стасов В.В. Указ. соч. С. 507.

¹²⁴ Преображенский А.С. Иконные собрания московских старообрядцев в начале XIX века. Свидетельства владельческих надписей//Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. 2015. С. 2.

¹²⁵ Полунина Н. М., Фролов А. И. Коллекционеры старой Москвы: иллюстрированный биографический словарь. М, 1997. С. 55-57.

¹²⁶ Письмо К.Т. Солдатенкова к И.С. Остроухову. 21.11.1899// ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 5949.

и Рахманова, а именно спор между ними относительно разницы между духовным и светским искусством. В письме Рахманов сообщает Солдатёнкову о своей поездке в Петербург и высказывает мнение по-видимому о современных росписях в одном из храмов столицы, на что Солдатёнков отвечает следующее: «Благодарю тебя за подробное описание замечательных мест (*нрзб.*) Петербург, и еще маленькое замечание: ты сказал, был в Лавре¹²⁷, видел «Благовещение» и предпочитаешь ему старинное иконное письмо. Для меня это сравнение очень странно, самое название их икона и картина уже дает преимущество первым, тем мы поклоняемся, а от тех приходим в восторг»¹²⁸.

Т.е., по мнению купца, и икона, и картина или же любое другое художественное произведение выражают нечто, отвечающее глубоким по своей сути душевным исканиям человека. При этом Солдатёнков убежден, что необходимо разделять икону как объект религиозного поклонения и художественное произведение как объект чувственного восприятия. Не исключено, что он, как и другие старообрядцы, придавал хранившимся у него иконам и художественную ценность¹²⁹, однако последние были для него в первую очередь примерами дониконовского наследия. Об этом говорит и тот факт, что Солдатёнков являлся казначеем и активно участвовал в собраниях Общества древнерусского искусства (далее – ОДРИ), учрежденного в 1864 году при Московском Публичном и Румянцевском музеях для сбора сведений о русской иконописи и её изучения¹³⁰.

Понятие «чувственного» по отношению к светскому искусству у К.Т. Солдатёнкова не связано с антирелигиозностью. Он позволяет себе уверенно

¹²⁷ Вероятно, имеется в виду Александро-Невская Лавра.

¹²⁸ К.Т. Солдатёнков – А.А. Рахманову. 1844//ОР РГБ. Ф. 578.

¹²⁹ Солдатёнковское собрание икон, в котором находились в том числе «модные» среди знатоков иконы строгановской школы, могло послужить одним из примеров иконописных художественных собраний в Москве во второй половине XIX века для Ф.И. Буслаева, члена ОДРИ, учёного и знатока русской старины и фольклористики. В одной из статей последний высказывается следующим образом: «У нас довольно распространено мнение, будто русские иконопочитатели не умеют иначе относиться к иконам, как только с молитвенным благоговением, которое до того застилает глаза каким-то мистическим туманом, что они уже не видят внешних очертаний иконы, и что, следовательно, искусство совершенно исчезает для них перед чарующею силою религиозного обаяния. Кто имел случай посещать некоторые из лучших молелен, тот не только не будет разделять этого предрассудка, но останется с полным убеждением, что устроители этих благочестивых коллекций вместе и отличные знатоки нашей иконописной старины, и что они относятся к ней с особого рода художественным тактом» (Буслаев Ф.И. Московские молельни // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М., 1866. Отд. 2. С. 127).

¹³⁰ См. ф. 202 в ОР РГБ.

рассуждать о том, что эмоции, которые проявляются человеком по отношению к произведению светского искусства (в т. ч. «восторг»), хотя и отличаются от религиозного пиетета, всё же не противопоставляются ему. Если икона призвана выражать некий божественный идеал, то художественное произведение помогает человеку постичь хотя и отличные от первого, но не менее глубокие человеческие интересы и идеалы (подробнее см. п. 2.2.1).

Именно в этих рассуждениях купца как нельзя сильнее обнаруживается прямая связь с гегелевскими воззрениями, в частности, идеей абсолютного духа, который отчуждает себя в виде мира и человека, а затем возвращается к себе самому через самосознание¹³¹. В трактовке К.Т. Солдатёнова абсолютный дух воспринимается как некое божественное начало – искусство же помогает человеку его обнаружить и таким образом достигнуть высот духовного развития.

В то же время искусство в силу описанных выше особенностей могло восприниматься Солдатёновым как средство влияния и на общество. Коллекционирование же в представлении купца, несомненно, обретало черты просветительской деятельности, что сказывалось на векторе его собирательства. В историографии принято указывать в качестве отправной точки для осознанного коллекционирования Солдатёнова 1852 год, когда он приобретает у К.П. Брюллова «Вирсавию» (1832, ГТГ). Однако внимательное изучение источников позволяет сместить эту дату и перенести её на вторую половину 1851 года. Именно тогда через Н.П. Боткина состоялась встреча Солдатёнова с художником А.А. Ивановым в Риме, куда коллекционер направляется в ходе своего путешествия в Европу, связанного с посещением Всемирной выставки в Лондоне.

Судя по всему, во время этой же встречи Солдатёнов посвящает Иванова в свои планы по целенаправленному приобретению русского искусства, о чём художник весной уже 1852 года сообщает академику Ф.И. Йордану¹³². Первое же зафиксированное на бумаге высказывание самого Солдатёнова относительно

¹³¹ См. подробнее: Наследие Гегеля в истории философии и культуры: к 250-летию со дня рождения философа: сб. науч. статей. СПб., 2020.

¹³² «Кажется, что Солдатёнов не только возьмет для себя многое, но даже прибережет остальное у себя в доме, – это было бы лучше всего, что можно себе представить» (Цит. по: А.А. Иванов: его жизнь и переписка... С. 273).

собственного коллекционирования относится к августу 1852 года. В письме к Иванову он напоминает живописцу: «как мы с вами лично об этом говорили, мое желание собрать галерею только русских художников»¹³³. Эта фраза напрямую обнаруживает масштаб личных задач К.Т. Солдатёнова как коллекционера, намеревающегося сформировать именно «галерею», т.е., присвоить своему собранию особый статус.

В желании создать культурное публичное пространство проявлялись, во-первых, меценатские устремления Солдатёнова, которые вписывались в мировоззрение купеческого сословия (см. п. 1.2). Создаваемое в непростых условиях, за счёт собственного труда купеческое состояние могло бы считаться самоцелью, однако «даже в купеческих группировках и на Бирже богатство не было определяющим»¹³⁴. Поскольку купечество сохраняло связь с религиозными ценностями, утверждавшими приоритет духовно-нравственного начала над материальным, вступление на путь накопления капитала означало определённую ответственность, которую брал на себя его будущий обладатель. Создание доступной для посещения коллекции могло, таким образом, стать одним из способов сакрализации капитала¹³⁵.

Во-вторых, для К.Т. Солдатёнова был важен факт поддержки самих мастеров в связи с его почти благоговейным отношением к творческому процессу, душевному состоянию художника в целом¹³⁶. В представлении купца само искусство обладало широким арсеналом инструментов для того, чтобы низвести божественное до уровня человеческого сознания, то художник мог в этой связи рассматриваться как своего рода творец, преобразователь идеала в материальный объект. Это подтверждают строки из того же письма к А.А. Рахманову, в котором

¹³³ К.Т. Солдатёнов – А. А. Иванову. 16 августа 1852//ОР ИРЛИ. Ф. 365. Оп. 2. Ед. хр. 53. Л. 5.

¹³⁴ Бурышкин П.А. Указ. соч. С. 100.

¹³⁵ «На свою деятельность смотрели не только или не столько, как на источник наживы, а как на выполнение задачи, своего рода миссию, возложенную Богом или судьбою. Про богатство говорили, что Бог его дал в пользование и потребует по нему отчета» (Цит. по: Бурышкин П.А. Указ. соч. С. 100).

¹³⁶ Интересно в этом контексте ответное письмо К.Т. Солдатёнова к художнику П.П. Чистякову: «Лучше поздно, чем никогда, говорит пословица – примите мое искреннее спасибо, милейший Павел Петрович, за ваше сердечное письмо, которое я получил от 26 ноября, читая его – становится грустно и *тоскливо*, когда после трудов и стараний приходится во многом разочароваться? (*нрзб.*)...дайте прийти вашему взволнованному чувству в ритм лучший его [...]. Мой низкий поклон В.П. Верещагину и Риццони [...].»

Солдатёнков досхищается талантом Рафаэля: «Рафаэль писал картины, изображая Богоматерь красоты неземной; на земле еще ни одна кисть не придала холсту тех совершенств, которые создал Рафаэль...Иначе смотреть на этот предмет было бы дерзко, как могут ничтожные (*нрзб.*) изобразить неизобразимое и осуществить непостижимое, что ангелы зреть не могут?»¹³⁷. Не исключено, что пиетет К.Т. Солдатёнова перед художниками прошлого постепенно трансформировался в понимание необходимости поддерживать отечественных мастеров.

В-третьих, в условиях популярности в 1840-е годы в Москве идеи о важности исторического развития, самоосознания и просвещения, Солдатёнков, относившийся к искусству как к катализатору культурного пробуждения, был солидарен с В.П. Боткиным. В высказываниях критика прослеживается идея о том, что искусство помогает зрителю в объекте художественного изображения находить близкие ему идеалы, поскольку в сущности искусства заложено «прирожденное человеку стремление проявлять в образе или слове свои мысли, чувства, воззрения»¹³⁸. Таким образом, по мнению автора, ценность современной живописи проявляется в её способности выразить насущные общественные эстетические и философские вопросы, спровоцировать развитие критического мышления у зрителей.

В-четвертых, на мотивацию К.Т. Солдатёнова влияло и общее отношение к культуре в московской интеллигентной среде, где в николаевскую эпоху постепенно формировалось отношение к сфере культуры как к сфере общественной реализации. Уже упомянутый ранее П.В. Анненков, говоря о развитии философско-интеллектуальной жизни в 1840-х годах, неслучайно отмечает: «Люди той эпохи видели в занятии искусством единственную оставшуюся им тропинку к некоторого рода общественному делу...Никогда уже после того идея искусства не понималась у нас так обширно и в таком

¹³⁷ К.Т. Солдатёнков – А.А. Рахманову. 1844//ОР РГБ. Ф. 578.

¹³⁸ Боткин В. П. Сочинения Василия Петровича Боткина: Т. 1-3. 1890-1893. С. 5.

универсальном, политико-социальном значении, как именно в эти годы затишья»¹³⁹.

Желание К.Т. Солдатёнова участвовать в общем для эпохи просветительском процессе несомненно было сформировано и влиянием другой значительной фигуры в московском интеллектуальном кругу, а именно уже упомянутым Т.Н. Грановским, который с середины 1840-х годов проживал в доме Боткиных в Петроверигском переулке¹⁴⁰. Имя Солдатёнова появляется в письмах Т.Н. Грановского впервые появляется в 1852 году, в дальнейшем купец общается с Грановским вплоть до его смерти в 1855 году. В сознании культурно просвещённых москвичей большое значение имели как публичные выступления Грановского в Московском университете, так и его камерные речи, в которых он «указывал цели возвышенные и благородные»¹⁴¹. Один из основных постулатов историка – важность просвещения народа, которое осуществляется в том числе благодаря отдельным личностям, обращающим «в видимый подвиг неясные стремления и желания своих соотечественников или современников»¹⁴², вполне мог совпадать с мотивами и целями самого Солдатёнова. Грановского же к общению с купцом побуждает в том числе и финансовая состоятельность купца. Неслучайно историк в одном из писем, беспокоясь о том, что другим его единомышленникам (Кетчеру, Белинскому, Коршу и др.) не хватает средств для осуществления их просветительских намерений, говорит: «богатый человек у нас может сделать бесконечно много пользы»¹⁴³. В 1855 году, т.е., спустя несколько лет после решения создать «галерею русских художников», Солдатёнов начинает издавать художественную и переводную литературу прогрессивного характера совместно с Н.Х. Кетчером и М.С. Щепкиным¹⁴⁴.

¹³⁹ Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 332.

¹⁴⁰ О Грановском см.: Левандовский А. А. Время Грановского: у истоков формирования русской интеллигенции. М., 1990; Соколов А.Б. Идеи и методологические воззрения Тимофея Грановского // Ярославский педагогический вестник. 2014. №1. С. 34-38; Кондратенко А.И. У истоков русской интеллигенции (Т.Н. Грановский и его время) // Среднерусский вестник общественных наук. 2007. №3(4). С. 116-121.

¹⁴¹ Забелин И.Е. Дневники. Записные книжки. М., 2001. С. 88.

¹⁴² Грановский Т.Н. Четыре исторические характеристики. М., 2013. С. 132.

¹⁴³ Т.Н. Грановский – Н.Г. Фролову. 17 октября 1845. Цит. по: Т.Н. Грановский и его переписка. Т.2. (Переписка Т.Н. Грановского). Изд. 1. М., 1897. С. 420.

¹⁴⁴ Толстяков А.П. Люди мысли и добра. Русские издатели К.Т. Солдатёнов и Н.П. Поляков. М., 1984.

В-пятых, находившемуся в центре культурно-общественной жизни Москвы, Солдатёнкову определённо были известны настроения, связанные с проблемой недостаточно развитой музейной жизни города, насущной потребностью москвичей в отсутствующем на тот момент национальном художественном музее. Подробно последний вопрос раскрывает в монографии Т.В. Юденкова, говоря о той ситуации, которая сложилась в Москве к середине XIX столетия, когда на протяжении долгого периода времени обсуждались проекты учреждения музея национальной художественной школы как центра умственного и нравственного возрождения, который служил бы цели эстетического просвещения московского общества¹⁴⁵.

В 1847 году К.Т. Солдатёнков вместе с московскими купцами И.И. Карзинкиным, М.Г. Солодовниковым, Г.Г. Сапожниковым, Н.А. Антоновым, И. Е. Егоровым и др. становится членом МХО, в задачи которого входило учреждение постоянной выставки художественных произведений «дабы знакомить с ними публику, и для продажи в пользу художников и Училища»¹⁴⁶. В дальнейшем на протяжении всей жизни он вкладывает средства в развитие как музейно-выставочной деятельности, так и художественного образования в Москве (см. п. 2.1).

Однако насколько мысль Солдатёнкова о создании частной коллекции, имеющей потенциал для превращения в публичное художественное пространство, являлась уникальной по отношению к общественно-политической позиции старообрядческого сообщества в 1840-х – начале 1850-х годов? Симпатии Солдатёнкова к общественному подъёму 1840-х годов, во многом обусловившие его вовлечение в описанные выше процессы в культуре, с одной стороны, вписывались в контекст взаимоотношений между властью и старообрядцами, который кажется важным обозначить в рамках данного параграфа.

Сложившаяся обстановка в правление Николая I ставила старообрядцев в крайне подчиненное, уязвимое положение, поскольку политика императора была

¹⁴⁵Юденкова Т.В. Указ. соч. С. 5.

¹⁴⁶ Устав Московского художественного общества. М., 1850. С. 5.

во многом направлена на борьбу с расколом как отступничеством от православия, течением, представлявшим угрозу для претворения в жизнь идеологической формулы «православие, самодержавие, народность». Поскольку раскол не признавался юридически, старообрядцы воспринимались как неполноправные подданные, подрывающие государственную безопасность¹⁴⁷.

Подчеркнём, что в результате жестких мер правительства по отношению к старообрядческому сообществу последнее было практически лишено собственного священства (ранее до воцарения Николая I старообрядцам удавалось «присоединять»¹⁴⁸ священников из господствующей церкви), а потому в начале 1830-х годов оно предпринимает усилия для учреждения епископской кафедры¹⁴⁹. Не углубляясь в подробности появления так называемой Белокриницкой иерархии в Австро-Венгрии в 1846 году¹⁵⁰, основание которой позволило старообрядцам в значительной степени ощутить желанную независимость, отметим, что уже в дореволюционной литературе, посвященной осмыслению истории старообрядчества в XIX веке, указывалось на участие родственников Солдатёнова и его самого в поддержке этой новой религиозной структуры¹⁵¹.

С определённой долей уверенности можно утверждать, что её создание позволило старообрядцам в значительной степени ощутить желанную независимость, дало возможность погрузиться в волновавшие их общественные процессы. Более того, эта возможность не являлась уникальной: напротив, она становилась логическим продолжением истории взаимоотношений старообрядцев с властью. С.А. Зеньковский ссылается на ряд работ XIX века, в которых доказывается, что уже с XVII столетия в раскольнической среде как среде народной, демократической формировалось оппозиционное отношение к правительству¹⁵².

¹⁴⁷Фирсов С.Л. Православное государство и русские старообрядцы-поповцы в эпоху императора Николая I//Вестник Санкт-Петербургского Университета. Сер. 6. 2009. Вып. 1. С. 13.

¹⁴⁸ В контексте старообрядчества данное понятие означает переход из господствующей церкви в старообрядческую.

¹⁴⁹ Согласно канонам христианской церкви, епископы имели право рукополагать священство.

¹⁵⁰ См., например: Зеньковский С.А. Русское старообрядчество. Т. I-II. М., 2006.

¹⁵¹ См, например: Субботин Н.И. История так называемого австрийского или Белокриницкого священства. М., 1899. С. 11.

¹⁵²Зеньковский С.А. Указ. соч. С. 488.

Другими словами, развитие околооппозиционных настроений среди самих старообрядцев ввиду неоднозначного отношения к ним со стороны правительства и в связи с этим возможность заручиться своего рода поддержкой других слоев общества «вело их к установлению контактов с интеллигентами»¹⁵³, в результате которых последние, к примеру, публиковали древние старообрядческие книги и документы¹⁵⁴. Показательно, что и сама просвещенная интеллигенция в ходе философско-политических споров и дискуссий о судьбах государства не без поддержки науки постепенно открывает для себя старообрядчество как мощное социальное и духовное движение¹⁵⁵.

С другой стороны, желание К.Т. Солдатёнова поддерживать русское искусство говорило также о его мотивации выступить внутри старообрядческого купечества фигурой, способной к сохранению не только древнего, но и современного художественного наследия, выйти за рамки узкой религиозности, совместить традиционное религиозное мировоззрение с активным и достаточно смелым интересом к познанию других аспектов человеческого существования. Вопросам формирования коллекции и особенностей её состава посвящена следующая глава.

¹⁵³ Там же. С. 489.

¹⁵⁴ Пыжиков А.В. Указ. соч. С. 225.

¹⁵⁵ Зеньковский С.А. Указ. соч. С. 25. Цит. по: Липранди И.П. Краткое обозрение истории существующих в России расколов, ересей и сект как в религиозном, так и в политическом их значении. М., 2013. С. 15.

Глава 2. К.Т. Солдатёнков и его коллекция русского искусства
2.1. История создания собрания и сложения его концепции
в середине – второй половине XIX века

Как уже отмечалось ранее, К.Т. Солдатёнков приступает к осознанному коллекционированию в начале 1850-х годов, будучи 34-летним состоятельным московским купцом, находясь в центре политико-религиозных и культурно-общественных процессов и впитав в себя патриотические устремления сформировавшей его эпохи.

События начального периода его собирательства показывают, что купец сразу проявляет себя как дальновидный коллекционер, который стремится заручиться поддержкой лиц, имеющих тот или иной контакт с художественной

средой. По-видимому, об идее создания коллекции русского искусства становится известно той части московской интеллигенции, с которой К.Т. Солдатёнков близок; более того, эта идея поддерживается ими. Уже упомянутый Н.П. Боткин, брат В.П. Боткина знакомит Солдатёнку с А.А. Ивановым, с которым общался со второй половины 1840-х годов и вёл переписку¹⁵⁶, представляет ему купца как серьёзного и вдумчивого собирателя, к моменту знакомства с Ивановым уже обладающим небольшой коллекцией русского искусства¹⁵⁷.

О фундаментальности подхода К.Т. Солдатёнку говорит и сама его поездка в Рим. Увлечение личностью и творчеством Н.В. Гоголя¹⁵⁸, работами художников Возрождения, интерес к древним цивилизациям, который развивался в рамках нарождающегося исторического мышления, и понимание Рима как колыбели мирового искусства, витавшее среди близких к Грановскому и Боткину москвичей, определённо влияло на образ мыслей Солдатёнку. В контексте же коллекционирования русского искусства и идеи меценатства Рим, будучи местом притяжения для отечественных мастеров, являлся для К.Т. Солдатёнку не менее притягательным источником пополнения коллекции.

Практически сразу коллекционер наметил два пути собирательства. С одной стороны, это произведения знаковых художников эпохи, с которыми он не боится устанавливать личные контакты. Нередко это мастера, которые исповедал противоположные художественные принципы, воспринимались современниками как антагонисты. Во время первой встречи с Ивановым в его римской мастерской в 1851 году Солдатёнков договаривается с ним о приобретении малого варианта картины «Явление Христа народу» (1837-1857, ГТГ), который одновременно служил Иванову эскизом при работе над итоговым полотном¹⁵⁹. Весной 1852 года

¹⁵⁶ См. подробнее: А.А. Иванов: его жизнь и переписка...С. 156.

¹⁵⁷ А.А. Иванов так описывает встречу с К.Т. Солдатёнковым Ф.И. Йордану: «Приятель и друг Николая Петровича Боткина Кузьма Терентьевич Солдатенков, собирает картины русских художников...» (Цит. по: А.А. Иванов: его жизнь и переписка...С. 273).

¹⁵⁸ См. подробнее: Толстяков А.П. Указ. соч. С. 43. Также: Федотова Е.Д. Итальянская тема» в романтико-просветительской концепции искусства Н.В. Гоголя // Academia. 2024. № 3. С. 401–408.

¹⁵⁹ Об этом говорит письмо Иванова к Солдатёнкову от 1855 года, в котором живописец упоминает о первой встрече с коллекционером (см.: А.А. Иванов – К.Т. Солдатёнкову. Рим, 1855. Цит. по: А.А. Иванов: его жизнь и переписка...С. 288).

во время второй поездки в Европу¹⁶⁰ он навещает К.П. Брюллова в местечке Манциана близ Рима незадолго до его смерти и приобретает у мастера «Вирсавию» (1832, ГТГ)¹⁶¹.

С другой стороны, Солдатёнков намеревается помогать молодым художникам, пенсионерам Академии художеств, активно работающим в Риме. Как и многих других покровителей отечественного искусства, Солдатёнку не могла не привлечь эта часть русского творческого общества, образовавшаяся за границей и потому почти всегда бывшая на виду у художественных кругов в России¹⁶². Это не ускользает от внимания того же Иванова, который сообщает в одном из писем: «по сему поводу я предлагаю ему повидать нам принадлежащие вещи, находящиеся в попечении у Моллера»¹⁶³. Через Иванова Солдатёнков узнает о творчестве Ф.А. Бронникова, П.Н. Орлова, самостоятельно посещает мастерские А.Д. Жамета, Е.С. Сорокина, Е.Г. Солнцева.

Вернувшись в Россию, Солдатёнков продолжает следовать обоим векторам собирательства. Он покупает произведения таких признанных мастеров как П.А. Федотов, И.И. Айвазовский, С.М. Воробьев; его привлекает творчество В.Г. Худякова, Я.Ф. Капкова, И.И. Соколова, П.С. Сорокина и других художников, которые удостоиваются академических наград. Отдельно стоит отметить такого живописца как В.Е. Раев, с которым Солдатёнку связывает долгая дружба вплоть до смерти художника в 1871 году (подробнее см. гл. 3). Коллекционер угадывает талант А.П. Боголюбова, М.К. Клодта, Л.Ф. Лагорио, обращает внимание на работы таких начинающих мастеров как И.Г. Давыдов, С.М. Шухвостов, посещая выставки в Москве и в Петербурге,

Судя по датам приобретения полотен, активность коллекционера нарастает во второй половине 1850-х годов, в период после смерти Николая I и окончания так называемого «мрачного семилетия» (1848-1855), и совпадает с началом перемен в

¹⁶⁰ Ульянова Г.Н., Юхименко Е.М. Указ. соч. С. 38.

¹⁶¹ К.Т. Солдатёнков – П.П. Чистякову. 27 января 1891// ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л. 46.

¹⁶² Стернин Г.Ю. Между Россией и Италией. Из жизни русской художественной колонии в Риме//Русская художественная жизнь 30-40-х годов XIX века. М., 2005. С. 59.

¹⁶³ Цит. по: А.А. Иванов: его жизнь и переписка... С. 273.

общественных настроениях. Не вызывает сомнения, что собирательская деятельность Солдатёнова набирала обороты на фоне ведения им другого просветительского проекта. В трудах А.П. Толстякова подробно описывается становление издательства К.Т. Солдатёнова в 1856 году, в котором почти сразу за короткий срок выпускаются несколько значимых как художественных произведений, так и литература по истории, экономике, труды выдающихся мыслителей 1840-х годов, в частности, «Сочинения» Грановского¹⁶⁴.

Погружение купца в собирательскую деятельность совпадает с его становлением в предпринимательском и торговом деле и шире – с изменениями экономического характера, в частности, усилением массового производства текстиля¹⁶⁵. В 1857 году вместе с фабрикантом немецкого происхождения Людвигом Кнопом и братьями Хлудовыми К.Т. Солдатёнов учреждает Товарищество Кренгольмской текстильной мануфактуры в Эстляндии, которая изготавливала пряжу и миткаль для предприятий Москвы и губернии, находится в правлении мануфактуры в течение последующих сорока лет¹⁶⁶.

Кажется верным предположение, что именно в это время Солдатёнов задумывается о расширении коллекции, превращении её в полноценное частное собрание, доступное для посещения заинтересованных лиц. В 1857 году он приобретает у действительного статского советника князя Александра Дмитриевича Львова особняк на Мясницкой улице¹⁶⁷, размещает все собранные к этому моменту произведения искусства и начинает предоставлять к своему собранию доступ заинтересованным лицам по рекомендации близких к нему коллекционеров и художников (подробнее см. п. 4.1). Осмотрев собрание, петербургский знаток искусства и художественный критик А.Н. Андреев называет его «одной из лучших коллекций русских картин в Москве»¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Среди них также: «Стихотворения» А.В. Кольцова, сборники стихотворений Н.А. Некрасова, Н.П. Огарёва, «Очерки Англии и Франции» Б.Н. Чичерина, «Народные русские сказки» А.Н. Афанасьева, «О некоторых условиях, способствующих умножению народного капитала» И.К. Бабста и др.

¹⁶⁵ Ульянова Г.Н., Юхименко Е.Н. Указ. соч. С. 37.

¹⁶⁶ Ульянова Г.Н., Юхименко Е.Н. Указ. соч. С. 38.

¹⁶⁷ Завещание... С. 538.

¹⁶⁸ А.А. [А.Н. Андреев]. Корреспонденция из Москвы//Иллюстрация, 1859. 10 декабря. №98. С. 362.

Неугасающий энтузиазм К.Т. Солдатёнова подтверждают его действия в Риме, куда коллекционер вновь отправляется в 1858 году. С выставки работ русских художников, устроенной в честь великой княгини Елены Павловны, Солдатёнов приобретает несколько работ Е.С. Сорокина, О. И. Тимашевского и др., что дает современникам повод воспринимать его как главное заинтересованное лицо по отношению к творчеству русской колонии в Риме. Интересно письмо художника М.И. Скотти критику, художнику и скульптору Н.А. Рамазанову: «Ты видишь, что Солдатёнов почти у всех один все купил [...] просто сказать молодчина, не то что прочие, только толкуют и разбирают школы, а кончит тем, что купит гвоздик для чищения трубки»¹⁶⁹.

Уверенности коллекционеру мог придать тот факт, что идея создания галереи русского искусства, о которой он задумался несколькими годами ранее, в непростых общественно-политических условиях, теперь приобретает гласность и публичность. Изменения либерального характера во внутренней политике с началом правления Александра II и высокая вероятность проведения крупных реформ в ближайшие годы выводят на поверхность настроения и планы по преобразованию художественной жизни в древней столице и организации здесь музея.

К.Т. Солдатёнову скорее всего было хорошо известно имя К.К. Гёрца, основателя кафедры археологии и истории искусства при Московском университете, знакомого с Грановским. В 1858 году в газете «Московские ведомости» Гёрц публикует статью «Об основании художественного музея в Москве», где рассматривает будущий музей как интеллектуальный центр, способный привнести в художественную жизнь прежде отсутствовавшую в ней гласность¹⁷⁰. Поднимая вопрос эстетического воспитания целого общества. Гёрц мыслит московский музей как комплексное культурное учреждение, состоящее не только из картинной галереи, но и отделов с собраниями рисунков, гравюр, фотографий, а также обширной библиотеки, доступной для всех. Более того, по

¹⁶⁹ Цит. по: Степанова С.С. Указ. соч. С. 155.

¹⁷⁰ Гёрц К.К. Об основании художественного музея в Москве. М.: Унив. тип., 1858. С.4.

мнению Гёрца, необходимо ориентироваться на новейшие европейские музеи, созданные усилиями не правительства, а самого общества, собравшего необходимую сумму.

Довольно скоро, 13 мая 1860 года образуется Московское общество любителей художеств (МОЛХ), которое видит своей целью «не воспитание художников», но «развитие вкуса к изящному в целом обществе посредством устройства постоянной выставки и учреждения публичной картинной галереи». Общество учреждает постоянную, периодически обновляемую выставку, на которой демонстрируются значимые произведения русской и западной школ¹⁷¹ и которая в свою очередь выступает неким аналогом отсутствовавшей на тот момент в Москве картинной галереи.

17 же мая 1860 года П.М. Третьяков, будущий основатель Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке и хороший знакомый К.Т. Солдатёнова, во время первого путешествия за границу составляет так называемое «Завещательное письмо», в котором наказывает использовать заработанный им торговый капитал для создания в Москве музея национальной школы, на основе уже собранной им коллекции русского искусства¹⁷², а спустя некоторое время, по возвращении в Москву начинает планомерно осуществлять этот план, расширяя собрание.

События разворачиваются и далее: в июне 1861 года в Москву из Петербурга при поддержке императора, московской администрации и общественности переводится частная коллекция Н.П. Румянцева, которая преобразуется в Московский Публичный и Румянцевский музей, включавший в себя не только художественные, но и историко-археологические отделы, а также библиотеку¹⁷³. В январе же 1862 года в Китай-городе открывается здание публичной картинной галереи В.А. Кокорева, где экспонируется его коллекция русского и

¹⁷¹Юденкова Т.В. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М., 2020. С. 221.

¹⁷² Боткина А.П. Указ. соч. С. 102.

¹⁷³ См. подробнее: Эра Румянцевского музея...

западноевропейского искусства, воплощенное коллекционером как не только художественный, но и культурно-просветительский центр¹⁷⁴.

Отметим здесь, что, на первый взгляд, Солдатёнков на волне этих долго ожидаемых патриотических преобразований мог превратить собственное частное собрание в доступный общественности музей, тем более, что коллекция к этому моменту насчитывает около 60 произведений¹⁷⁵, включая работы признанных художественным сообществом мастеров. Коллекцию «без затруднения показывают желающим»¹⁷⁶, т.е., охват заинтересованной аудитории становится намного шире

Однако этого не происходит: оживление в культурной жизни совпадает с непростым периодом в биографии самого коллекционера. Исторические исследования доказывают, что либеральная политика Александра II коснулась старообрядчества только в 1864 году: старообрядцам было разрешено занимать общественные должности, они могли удостоиваться наград и знаков отличий, над ними ограничивался полицейский надзор и т. д.¹⁷⁷. До этого же момента старообрядческое сообщество продолжало испытывать значительный психологический дискомфорт¹⁷⁸.

Мнение о К.Т. Солдатёнкове в правительственных кругах было неоднозначным, несмотря на высокий авторитет купца в предпринимательской среде¹⁷⁹. В 1858 году его имя указывалось в «Списке подозрительных лиц», приложенном к донесению московского генерал-губернатора А.А. Закревского шефу Отдельного корпуса жандармов и начальнику III отделения Е.И. В. Канцелярии В.А. Долгорукову, где Солдатёнков был назван «раскольником...желающим беспорядков и возмущений»¹⁸⁰. Сомнения вызывала

¹⁷⁴Юденкова Т.В. Василий Александрович Кокорев и его картинная галерея. К истории коллекционирования и меценатства// Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. 2009. Т.12. С. 200.

¹⁷⁵ Петербургский критик и знаток искусства А.Н. Андреев в своем обзоре коллекции Солдатёнкова указывает 57 картин (см.: Андреев А.Н. Картины галереи Европы: Собрание замечательных произведений живописи различных школ Европы//Т.2. СПб., 1862. С. 79).

¹⁷⁶К.В. (К. Варнек). Картинная галерея г. Кокорева и дом г. Солдатенкова//Русский художественный листок. 1862. №29. С. 116.

¹⁷⁷Пыжиков А.В. Указ. соч. С. 165-166.

¹⁷⁸ Там же. С. 155.

¹⁷⁹ Ульянова Г.Н., Юхименко Е.М. Указ. соч. С. 42.

¹⁸⁰ Толстяков А.П. Указ. соч. С. 18.

связь Солдатёнова с представителями московской интеллигенции, в частности, с А.И. Герценом, выпускавшим журнал «Колокол» революционной направленности¹⁸¹; издание им 12 томов «Сочинений» В.Г. Белинского, а также «Народных русских легенд» А.Н. Афанасьева, которые были запрещены цензурой по настоянию господствующей церкви.

20 марта 1861 года за Солдатёновым был установлен негласный полицейский надзор¹⁸². По воспоминаниям В.И. Кельсиева (1835-1872), журналиста и этнографа, хорошо знакомого с А.И. Герценом, Солдатёнов, отправившись на Всемирную выставку в Лондоне, сообщал ему летом 1862 года о том, что за ним *[за Солдатёновым – М.К.]* организована слежка; впоследствии коллекционера допрашивала полиция¹⁸³.

Несомненно, эти события вкупе с появлением конкурентов на художественном рынке отразились на мотивации Солдатёнова. В отделе рукописей Третьяковской галереи сохранилось неоднозначное письмо купца к П.М. Третьякову, в котором Солдатёнов отказывается от приобретения сразу двух полотен: «Милостивый государь Павел Михайлович! Предлагаемую картину г. М. Клодтом я приобрести не желаю. Вместе с тем пользуясь случаем Вашего отъезда в С. Петербург – покорнейше прошу Вас если увидите художника А.А. Попова скажите ему, что я получил его письмо, с предложением купить Его картину «Больная женщина во время полевой работы». Я ее тоже приобрести не могу по двум причинам¹⁸⁴. Первое – за глаза купить трудно, второе – цена картины: мне очень дорого – великодушно простите, что утруждаю Вас...»¹⁸⁵. О похожей ситуации говорит и письмо В.Г. Худякова, в котором тот недоумевает после встречи с Солдатёновым на выставке в Санкт-Петербурге: «Солдатенков не

¹⁸¹ В личной библиотеке К.Т. Солдатёнова, которая сегодня хранится в Российской государственной библиотеке им В.И. Ленина, представлены номера журнала «Колокол» за 1857-1867 гг.

¹⁸² Ульянова Г.Н., Юхименко Е.М. Указ. соч. С. 42.

¹⁸³ Толстяков А.П. Указ. соч. С. 21-22.

¹⁸⁴ К.Т. Солдатёнов – П.М. Третьякову. Б/д [1862]// ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 3401.

¹⁸⁵ Показательно, что к этому времени в солдатёновской коллекции уже находилась работа художника «В трактире» (1859, ГТГ), а самого мастера Солдатёнов впоследствии приглашал отправиться в совместную поездку за границу, «сведя на нет» описанную в письме ситуацию (К.Т. Солдатёнов – П.П. Чистякову. Москва. 14 июня 1871//ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л.7).

только ничего не купил, он не пожелал даже и видеть никого, кто случайно с ним не встретился»¹⁸⁶.

В связи с описанными выше событиями коллекционер мог потерять интерес к реализации идеи создания в Москве общедоступного музея. Как показывают источники, он не возвращается к ней в дальнейшем. Показательны слова критика А. Н. Андреева, который при описании коллекции Солдатёнова указывает, что последняя «не имеет претензии на...публичность»¹⁸⁷.

Однако желание покровительствовать художественному миру не исчезает. В 1860-х годах Солдатёнов продолжает покупать картины мастеров, талант которых постепенно признается художественным сообществом. В коллекции появляются несколько работ В.Г. Перова, обозначившего новый поворот в развитии бытового жанра¹⁸⁸; произведения Н.Н. Ге на евангельскую тематику, вызвавшие общественный резонанс.

При этом в поисках потенциально интересных работ Солдатёнов обращается и к творчеству начинающих, малоизвестных художников, которые обучались в Московском училище живописи и ваяния, Академии художеств. В коллекции появляются жанровые работы Я.С. Башилова, портреты Н.Е. Рачкова, пейзажи Ф.И. Яснова и Е.А. Ознобишина.

Особое значение Солдатёнов придает творчеству колонии русских мастеров в Риме, помня о первых годах собирательства, знакомстве с А.А. Ивановым. Коллекционером движет желание стать частью этого художественного коллектива, сложившегося вдали от России. Связь Солдатёнова с римской колонией определённо укрепились через М.П. Боткина (1839-1914), художника и коллекционера, брата В.П. и Н.П. Боткиных, который тесно общался с А.А.

¹⁸⁶ В.Г. Худяков – П.М. Третьякову. 24 октября 1862. Цит. по: Письма художников Третьякову. М., 1960. С. 125-126.

¹⁸⁷ Андреев А.Н. Картинные галереи Европы. С. 211.

¹⁸⁸ Солдатёнов определённо мог привлечь и тот интерес, который проявляло к Перову московское купечество: произведения художника находились во многих купеческих собраниях в конце 1850-х – начале 1860-х годов. Более того, с картины «Приезд станового на следствие» (1857, ГТГ) началась коллекция старообрядца Г.И. Хлудова, близкого друга Солдатёнова.

Ивановым и активно воспринимал его эстетико-художественные взгляды¹⁸⁹, а с начала 1860-х годов стал главной фигурой в кругу русских пенсионеров¹⁹⁰.

Одно из первых сохранившихся упоминаний имени Боткина и других пенсионеров в письмах Солдатёнова относится к 1864 году¹⁹¹. Однако в указанном тексте коллекционер отзывается об этих художниках как о хороших знакомых. О том, что полноценное погружение в жизнь римской колонии началось гораздо раньше, свидетельствуют слова художника П.П. Чистякова, который в начале 1860-х годов восхищается широтой намерений московского мецената Солдатёнова относительно римских пенсионеров¹⁹². Ему же вторит А.А. Рицconi в 1867 году: «Солдатёнов сделал всем русским художникам в Риме заказы»¹⁹³.

Безусловно, интерес Солдатёнова к русским пенсионерам в Риме (П.П. Чистякову, А.А. Рицconi, Ф.А. Бронникову, В.П. Верещагину, В.И. Якоби, Н.А. Лаврецкому и др.) подогревался и самим их творчеством, которое затрагивало многие из его мировоззренческих установок (подробнее см. п. 2.2). Между тем, масштаб, с которым Солдатёнов принимается за покровительство русским художникам за границей, говорит о его желании проявить себя именно в этой области, которая была менее доступна другим московским коллекционерам в силу различных обстоятельств¹⁹⁴.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Не случайно А.А. Рицconi в переписке с П.М. Третьяковым называет его «наш патриарх М.П. Боткин» (А.А. Рицconi – П.М. Третьякову. 10 апреля 1862. Цит. по: Письма художников Третьякову)

¹⁹¹ К.Т. Солдатёнов – П.П. Чистякову. 7/19 декабря 1864//ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л.2.

¹⁹² «Новости здесь есть и такие, какие при Вас, да и давно уже не случались. Был некий русский человек Кузьма Терентьевич Солдатенков из Москвы. У всех купил [?], всех угостил и всем заказал. Ну да мы ему подали обед в Новой трактирии за городом...Мы им довольны...человек славный, умный и, говорят, очень богатый. Мне он очень понравился. Постараюсь сделать письмо подлиннее и опишу все, что он купил. У Лаврецкого группу детей, Якоби заказал картину, Верещагину большую акварель. У Икова купил две акварели...у Ш[ильцова?] две (неразб.), мне заказал тоже картину, какую мне вздумается. Покупал головку Джованнини, но она ведь не кончена. У А. Попова взял одну помпейскую акварель. Не знаю только, как и что с Бронниковым» (П.П. Чистяков – С.В. Мейер. [Начало 1860-х]//ОР ГРМ. Ф. 112. Ед. хр. 10. Л.6.

¹⁹³ А.А. Рицconi – П.М. Третьякову. 3 июля 1867. Цит. по: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1960. С. 188.

¹⁹⁴ Речь идет о главных конкурентах К.Т. Солдатёнова: В.А. Кокорев к этому моменту разорился и был вынужден распродать свою коллекцию; П.М. Третьяков посещал Рим довольно редко, не имея постоянного представителя за границей, и в указанный период был больше сосредоточен на расширении своей коллекции русского искусства за счёт произведений московских и петербургских художников (Юденкова Т.В. Братя Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М., 2020. С. 185).

Показательно, что и сами художники с благодарностью воспринимают участие Солдатёнова в их творческой деятельности. Тот же Риццони, описывая П.М. Третьякову ситуацию в колонии, в своих письмах неоднократно упоминает о том, что мастера усердно работают над солдатёновскими заказами¹⁹⁵; Ф.А. Бронников однажды в шуточной форме ставит Солдатёнова в пример Третьякову: «Вот Кузьме Терентьевичу большое спасибо, он нас не забывает и почаще других навещает»¹⁹⁶.

Таким образом, закрепившись внутри римской колонии в роли главного мецената после 1862 года, Солдатёнов отчасти реализовывал свои изначальные устремления поддерживать русское искусство. Если в 1850-е годы Солдатёнов оказывался в Риме только дважды (в 1851 и 1858 годах)¹⁹⁷, всё остальное время узнавая о делах в колонии через переписку с Ивановым (подробнее см. п. 2.3), то после 1862 года заграничных поездок становится всё больше. Одновременно с этим коллекционер старается быть в курсе художественной ситуации в колонии, переписываясь с Чистяковым, Риццони и др. (см. п. 3.1).

Своё положение в художественной среде Солдатёнов старается усилить и через меценатство по отношению к музейно-выставочной деятельности в Москве. Он не остается в стороне от ситуации, сложившейся вокруг перевода Румянцевского музея в Москву. Не останавливаясь подробно на особенностях перевода музея, отметим, что через некоторое время после подписания императорского разрешения «Московские ведомости» публикуют обращение городской администрации к общественности, призывающее вносить денежные пожертвования на учреждение музея и публичной библиотеки. Солдатёнов первым отзывается на это предложение и делает один из наиболее крупных вкладов для основания публичной библиотеки, о чём говорится в письме П.А. Тучкова к

¹⁹⁵ См.: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1960.

¹⁹⁶ Ф.А. Бронников – П.М. Третьякову. 13/25 февраля 1875. Цит. по: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1968. С. 186.

¹⁹⁷ См.: А.А. Иванов: его жизнь и переписка... М., 1882.

Н.В. Исакову от 4 сентября 1861 года¹⁹⁸, а спустя два года входит в Общество Древнерусского искусства, о чем уже упоминалось в тексте выше (см. п. 1.3).

Интерес Солдатёнова к русскому национальному искусству доказывает и его вхождение в 1865 году в Попечительный совет Художественно-Промышленного музея (ныне – Музей Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова), основанного как учреждение, которое должно было «содействовать развитию самобытных художественных способностей в промышленных классах»¹⁹⁹. Имя Солдатёнова значится среди других жертвователей средств на приобретение экспонатов для музея и строительство здания для него, которое открывается в 1868 году на Мясницкой улице, недалеко от особняка купца.

Несмотря на то, что коллекция К.Т. Солдатёнова с течением времени всё больше приобретает характер сугубо частного собрания, о ней тем не менее известно в художественных кругах. Это подтверждает то, что произведения из собрания Солдатёнова в 1860-1870-е годы участвуют во Всемирных выставках в Европе²⁰⁰ – тем самым купец отвечает на запросы Академии Художеств, которая сотрудничает с московскими коллекционерами. В 1870-е годы о солдатёновской коллекции практически не упоминается в прессе, однако, как представляется, тот факт, что администрация Академии обращает внимание на солдатёновское собрание, доказывает, что последнее не теряет свой статус и по-прежнему является значимой частью московской культурной среды.

Активная позиция К.Т. Солдатёнова в художественной жизни могла быть связана и с его не менее активной предпринимательской и общественно-политической деятельностью. С 1863 года Солдатёнов наравне с другими купцами занимает должность гласного Московской городской думы, в этом же году он входит в число учредителей акционерного Общества Московско-Рязанской

¹⁹⁸ Цит. по: Иванова Е.А. Московский публичный и Румянцевский музеи// Эра Румянцева: Из истории формирования собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2010. Т.1. С. 44.

¹⁹⁹ Положение о Художественно-промышленном музее в Москве: Утв. 18 дек. 1864 г. М., 1865. С. 4.

²⁰⁰ См. материалы о К.Т. Солдатёнове в Отделе рукописей ГТГ.

железной дороги, в 1864 году становится членом Московского отделения Мануфактурного совета.

Причины этого, как и сближения Солдатёнова с московской интеллигенцией (см. п. 1.3), усматриваются в его принадлежности к старообрядчеству, а именно ввиду изменений во внутренней политике государства в отношении старообрядцев. Исследования А.В. Пыжикова позволяют говорить о том, что со второй половины 1860-х годов старообрядческое купечество начинает заявлять о себе как сплоченной социальной группе²⁰¹. Причина этого видится автором в том, что ориентированная ранее на саму себя старообрядческая экономика вынуждена встраиваться в новую капиталистическую реальность, где главенствуют понятия конкуренции, прибыли. Сюда же вовлекается и привилегированный правящий класс, а потому старообрядцы осознают, что дальнейшее их развитие как сословия осуществимо только через сотрудничество с властью и активное вовлечение в экономическую и политическую сферы.

Показательно, что именно государство инициирует этот процесс, осознавая громадный экономический потенциал старообрядчества и потому стараясь встроить его в общий государственный порядок²⁰². В 1864 году по результатам работы Особого временного комитета для разработки мер по возвращению раскольников в экономическую и общественную жизнь были приняты решения, которые отчасти облегчали положение старообрядцев в российском обществе. Они допускались к общественным должностям, могли удостоиваться наград, ограничивался осмотр их домов по подозрению полиции, и т.д., что, безусловно, повлияло и на К.Т. Солдатёнова.

Пополняя собрание в 1870-е годы, К.Т. Солдатёнов, как и его современники, естественным образом реагирует на изменения в художественной жизни. В собрании появляются работы художников, входивших в Товарищество передвижных художественных выставок (далее – ТПХВ), которые Солдатёнов приобретает как с самих выставок, так и в мастерских. Анализ коллекции

²⁰¹ Пыжиков А.В. Указ. соч. С. 175.

²⁰² Там же. С. 167.

показывает, что Солдатёнка привлекает творчество И.Н. Крамского, одного из идеологов Товарищества, В.М. Васнецова, И.И. Шишкина, братьев В.Е. и К.Е. Маковских, В.Е. Максимова, а также Л. Л. Каменева, В.Ф. Аммона.

При этом Солдатёнков обращается и к художникам, входившим в Общество выставок художественных произведений (далее – ОВХП), созданное Академией художеств в противовес Товариществу – Ф.С. Журавлеву, В.И. Якоби, В.П. Верещагину, В.Д. Орловскому, П.О. Ковалевскому, Б.П. Виллевалде, а также таким мастерам как Н.В. Неврев, П.Н. Грузинский, В.В. Пукирев, Н.П. Петров, Н.П. Ольденбургский и др.

Показательно, что доля произведений этих мастеров занимает чуть большую долю в коллекции в сравнении с творчеством передвижников. Солдатёнков остается в стороне от творчества таких ведущих живописцев эпохи как И.Е. Репин, В.В. Верещагин, А.И. Куинджи и т.д., выбирает работы не с точки зрения их значимости как экспонатов в его «галерее русских художников», а исходя из собственных эстетических запросов.

К.Т. Солдатёнков продолжает активно посещать римскую колонию, покупая у М.А. Чиждова, Ф.А. Бронникова, С.П. Постникова, В.А. Котарбинского, Ф.П. Реймана; Он знакомится с другими русскими художниками в Европе, в частности, приезжает в мастерскую к К.А. Савицкому в Париже. Частые поездки за границу, по-видимому, обусловлены и личными обстоятельствами. М.П. Боткин и художник А.А. Риццони упоминают в своих письмах о некой болезни купца, по причине которой он вынужден часто ездить на лечение²⁰³.

В конце 1870-х – начале 1880-х годов намечается некий спад в коллекционировании К.Т. Солдатёнка, что можно объяснить сразу несколькими причинами. Судя по источникам, Солдатёнков сталкивается с финансовыми трудностями и почти не встречается с членами римской колонии, о чём тот же

²⁰³ «Коз. Т. Солдатенков уехал 12 числа августа за границу, его здоровье гораздо лучше, но он по совету брата Сергея поехал в Карлсбад и к морю, а потом хотел быть в Риме» (М.П. Боткин – П.П. Чистякову. 01.09.1875// ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 39); «Солдатенков с доктором своим уезжает сегодня в Швейцарию, я останусь и полечусь, скука ужасная. В Италии опять сойдемся» (А.А. Риццони – П.М. Третьякову. 4 сентября [1874], Теплиц. Цит. по: Письма художников Третьякову. М., 1968. С. 175).

Риццони сообщает Третьякову: «Ждали мы Солдатенкова сюда, но он из Парижа вернулся в Москву по случаю болезни тетки, которая оставляет ему большое наследство. Ну, я очень рад, теперь его обстоятельства поправятся»²⁰⁴.

Коллекционер реже приезжает в Петербург на академические выставки, о чём рассуждает в письме к П.П. Чистякову, проживающему в этот момент в столице: «Вы правы, давно не виделись, я ленив стал»²⁰⁵. Показательно, что и сам художник высказывается похожим образом: «Кузьма Терентьевич нынче стал редко покупать, впрочем, прошлый год при мне он купил две картины по 3000 рублей – Журавлева “Поминки” и Клевера “Осень”»²⁰⁶.

Особенности политической ситуации, в которую оказалось вовлечено старообрядческое сообщество с середины 1870-х годов, также могли повлиять на процесс собирательства. Уже упомянутый А.В. Пыжиков отмечает, что после работы Особого временного комитета, а также Закона о браках раскольников 1874 года государство заметно снижает свои усилия по вовлечению староверческой общности в правовое поле империи, в связи с чем старообрядцы вынуждены усиленно привлекать внимание властей к своим нуждам²⁰⁷. С 1875 года К.Т. Солдатёнков как авторитетный член комиссии Рогожской общины, «один из столпов московского старообрядчества» по выражению В.П. Зилоти, дочери П.М. Третьякова²⁰⁸, занимается общественной деятельностью в отношении старообрядцев: подписывает прошения рогожан, адресованные в высокие инстанции, доносит до сведения чиновников нужды и пожелания старообрядчества, наконец, представляет общину перед властями и разъясняет им старообрядческую точку зрения²⁰⁹.

Ближе к середине 1880-х годов ситуация меняется в связи со вступлением на престол Александра III, благосклонно относившегося к старообрядчеству.

²⁰⁴ А.А. Риццони – П.М. Третьякову. 20 октября 1878, Рим. Цит. по: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1968. С. 373.

²⁰⁵ К.Т. Солдатёнков – П.П. Чистякову. Москва. 20 апреля 1878// ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л.20.

²⁰⁶ П.П. Чистяков – П.М. Третьякову. [1882. Петербург]. Цит. по: П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 118.

²⁰⁷ Пыжиков А.В. Указ. соч. С. 86.

²⁰⁸ Зилоти В.П. В доме Третьякова. М., 1998. С. 70.

²⁰⁹ Ульянова Г.Н., Юхименко Е.Н. Указ. соч. С. 55.

Положение купцов-старообрядцев заметно укрепляется ввиду их солидарности с идеями и политикой окружения будущего императора в русле национально-патриотических устремлений. Осознавая, какие перспективы обозначает новая эпоха, купечество начинает активно подтверждать свою лояльность правительству.

В статье Г.Н. Ульяновой и Е.М. Юхименко указывается, что Солдатёнков наряду с некоторыми другими старообрядцами после царевубийства 1881 года участвует в деятельности «Общества добровольной охраны», которая в том числе организует охрану во время коронационных торжеств в мае 1883 года. В том числе в связи с этим фактом, а также его репутацией «безукоризненно честного нравственного деятеля», имевшего «большое влияние на своих единомышленников по расколу» и направлявшего «их действия в духе правительства», в августе 1883 года с Солдатёнкова снимают секретный надзор, под которым он находился с 1861 года²¹⁰.

В этой новой атмосфере Солдатёнков обретает новый статус: о его достижениях в сфере коллекционирования и меценатства начинает говорить московская пресса, критика и публицистика. В статьях П.Д. Боборыкина, А.С. Пругавина, наконец, В.В. Стасова предпринимаются попытки дать представление о «купеческих хранилищах искусства и науки», которые формировались с 1850-х годов, и объяснить причины их возникновения.

Неудивительно, что солдатёнковская коллекция, будучи одной из старейших в Москве, становится объектом их пристального интереса, а сам Солдатёнков предстает как покровитель русского искусства, один из столпов МОЛХ²¹¹, меценат, пекущийся о московских художниках²¹². Солдатёнкова воспринимают как собирателя, оказавшего поддержку национальному искусству, положившего

²¹⁰ Там же. С. 43.

²¹¹ Так, в первые годы существования МОЛХ Солдатёнков является экспонентом его первых выставок, предоставляя работы из своей коллекции (подробнее см.: Игнатович Т.Н. Московское общество любителей художеств и Московский Румянцевский музей//Вестник архивиста. 2006. №2/3. С. 359), а впоследствии активно участвует в его делах. В 1873-1876 годах и с 1881 по 1891 год он являлся членом комитета, который ведал всеми делами Общества.

²¹²Глаголь С. Общество любителей Художеств и весенние картинные выставки//Артист. 1893. №28. Кн.3. С. 146.

«очень прочное основание русской школе»²¹³, владельца «Русской галереи»²¹⁴, человека, верящего в «русские художественные силы»²¹⁵.

Несмотря на преклонный возраст и болезнь, о которой собиратель упоминает в письмах²¹⁶, он, будучи состоявшимся купцом, книгоиздателем, старообрядческим деятелем, подчеркивает свой статус мецената-патриота, проявляя широкую личную инициативу в отношении культурно-просветительских проектов в Москве. В 1882 году Солдатёнков выдает картины из своего собрания на Всероссийскую художественно-промышленную выставку в Москве. Среди других экспонентов, включавших также и Академию художеств, и Александра III с его собственным собранием отечественного искусства, а также Д.П. и М.П. Боткиных, С.И. Мамонтова, братьев П.М. и С.М. Третьяковых, коллекционер, несмотря на слухи о возможных поджогах на Ходынском поле, предоставляет 48 произведений (для сравнения Академия предоставила 49 работ, император – 24, П.М. Третьяков отказался предоставлять работы ввиду угрозы их безопасности)²¹⁷.

Решение Солдатёнкова особенно показательно, если учитывать его бережное и глубоко личное отношение к картинам в целом. Так, приобретя на Всемирной выставке в Париже 1867 года «Вид в Финляндии» А.И. Мещерского, коллекционер просит распорядителя выставки В.Г. Шварца как можно скорее доставить картину в Москву по окончании её экспонирования, а также предупреждает Шварца о том, что он уже встретился с Мещерским лично и оплатил покупку полотна²¹⁸. В конце 1870-х годов К.Т. Солдатёнков не единожды сталкивается с запоздалой доставкой принадлежавших ему картин и рам к ним с выставок ТПХВ и ИАХ. Не получив вовремя несколько картин после Парижской выставки 1878 года, Солдатёнков жалуется Чистякову на председателя Комитета по устройству Русского художественного общества А.И. Сомова, который «очень неделикатно и

²¹³Репин И.Е. Далекое близкое. М., 1944. С. 155.

²¹⁴Н.А. Александров – Д.П. Боткину. 20 ноября 1880// ОР РГБ. Ф. 258. К. 1. Ед. хр. 1. Л. 3.

²¹⁵М.е. К.Т. Солдатенков и его галерея. Беседа с А. Риццони//Новое время. 1901. 28 мая.

²¹⁶К.Т. Солдатёнков - И.С. Остроухову. 07.01.1894// ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 5947.

²¹⁷Балагуров Н. В. Александр III и художественный отдел Всероссийской выставки 1882 года в Москве: на пути к музею национального искусства//Научные труды Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. 2015. № 35. С. 189.

²¹⁸К.Т. Солдатёнков – В.Г. Шварцу. 12 июня 1867//ОР ГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 171.

равнодушно относится к исполнению принятых им на себя обязанностей», и упрекает администрацию Академии в безразличии²¹⁹.

Ещё один из наиболее ярких примеров заинтересованности Солдатёнова в судьбах русского искусства – участие в устройстве Первого съезда русских художников и любителей художеств, который был созван МОЛХ и приурочен к открытию «Городской художественной галереи братьев Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых» в 1893 году. Солдатёнова избирают участником Съезда, который должен был стать своеобразным форумом представителей художественной, артистической, научной и музыкальной сфер жизни страны, площадкой для обсуждения общенациональных эстетических задач. Коллекционера избирают и в так называемый Предварительный Комитет, однако он отказывается от обязанностей «по личным обстоятельствам»²²⁰. Несмотря на это, в предисловии к «Трудам...» Съезда с благодарностью упоминается имя Солдатёнова как человека, спонсировавшего его организацию²²¹.

В этот заключительный период коллекционирования К.Т. Солдатёнова в его собрании появляются работы известных мастеров, которые привлекают внимание многих знатоков и любителей искусства – произведения В.Д. Поленова, пейзажи А.А. Киселёва, Ю.Ю. Клевера и И.И. Левитана; бытовой жанр К.А. Трутовского, А.Д. Кившенко, Н.А. Касаткина, Г.Г. Мясоедова, С.В. Иванова.

Особое место занимает жанр «неогрек» в исполнении Г.И. Семирадского, а также С.В. Бакаловича, творчеством которого в 1880-е годы интересуются также

²¹⁹ К.Т. Солдатёнов – П.П. Чистякову. 13 февраля 1879// ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л.22.

²²⁰ Труды Первого Съезда художников и любителей художеств, созданного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковых городу Москве. М., 1900. С. 6.

²²¹ Интересно, что одним из участников Съезда становится И.В. Цветаев, который в 1882-1883 годах сменил К.К. Герца на должности хранителя отделения изящных искусств и древностей Румянцевского музея, впоследствии в 1901 году стал его директором и занимался в том числе комплектацией фондов в связи с поступлением коллекции Солдатёнова. В своем докладе Цветаев обращается с призывом к пожертвованиям на создание первого в России музея классического искусства, а по окончании Съезда продолжает распространять сведения о задачах и пользах музея в московском обществе. Солдатёнов становится одним из первых четырех жертвователей (среди других – П.М. Третьяков, Л.С. Поляков, К.С. Попов) и вносит средства как на начало работ по сооружению здания (см.: И.В. Цветаев – Ю.С. Нечаев-Мальцов. Переписка/1897-1912. Т.1. М., 2008. С. 81)²²¹, так и на приобретение слепков с нескольких античных статуй.

П.М. Третьяков и император Александр III²²². Коллекционер продолжает следить за творчеством Риццони, Бронникова, Якоби.

Однако значительно большую часть приобретений Солдатёнова составляют работы именно начинающих молодых мастеров, выходцев из МУЖВЗ и из ИАХ. Это пейзажи В.П. Батурина, Ф.К. Бурхардта, Н.Г. Цириготи, пейзажно-бытовой жанр Н.А. Богатова и Я.П. Турлыгина, бытовой жанр В.Г. Жукова, П.И. Коровина, С.И. Коровина, а также Я.Я. Калиниченко, В.Я. Тишина, А.Д. Муратова, И.А. Пелевина, К.П. Пынеева, П.Ф. Яковлева, П.И. Серегина, М.М. Ярового, исторический жанр А.Д. Королькова. Солдатёнов приобретает и работы московских художниц – А.Л. Ржевской, А.Н. Каринской.

Коллекция К.Т. Солдатёнова по-прежнему остается доступна для посещения только после получения рекомендации через лиц, приближенных к собирателю. Солдатёнов не стремится придать своей коллекции музейный статус, несмотря на то, что количество произведений в ней к началу 1890-х годов насчитывает более 200 единиц, а его окружение периодически напоминает ему о такой возможности. Тот же Риццони указывает, что коллекционер отказывался строить «отдельное помещение у себя на Мясницкой для своих картин, сколько раз ни заходил разговор об этом»²²³.

Однако скромность, с которой коллекционер позиционирует свое собрание при жизни, вовсе не говорит об отсутствии у него желания увековечить его, сделать частью национального культурного достояния. В середине 1880-х годов М.П. Боткин, будучи близок к Солдатёнову, не без оснований предполагает, что коллекционер скорее всего подарит галерею городу по примеру П.М. Третьякова²²⁴. Он догадывается о намерениях купца, однако они в свою очередь не связаны с

²²² Показательно, что случай именно с одной из картин Бакаловича – «Соседки. Сцена из дамской жизни» (1885, Саратовский государственный музей им. Радищева) приобретенной Солдатёновым, становится показателем его обновленного статуса. Коллекционер отказывается уступить её Александру III, который, увидев полотно на академической выставке, захотел его приобрести (Прахов А.В. Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. СПб., 1903. С. 172)

²²³ М.е. К.Т. Солдатенков и его галерея. Беседа с А. Риццони // Новое время. 1901. 28 мая.

²²⁴ Гафифуллин Р. Коллекция живописи императора Александра III // Александр III. Император и коллекционер. К 175-летию со дня рождения. СПб., 2019. С. 37.

передачей здания особняка Москве, поскольку Солдатёнков желает передать его своему племяннику Василию, своему единственному законному наследнику²²⁵.

Как показывают источники, коллекционер рассчитывает «встроить» свое собрание в устойчивую, значимую часть художественной жизни Москвы, существующую уже на протяжении долгого времени. В завещании купца, составленном за четыре месяца до его смерти, указывается, что вся коллекция Солдатёнкова должна быть передана в Румянцевский музей, которому он покровительствует на протяжении всей жизни, с 1862 года, жертвуя деньги на нужды этого публичного музея, состоявшего из многочисленных частных собраний и пожертвований.

Желание Солдатёнкова совпадает с программой самого музея, в «Положении» которого от 19 июня 1862 года говорилось о возможности помещать в музее частные собрания с обозначением имени владельца. Не исключено, что именно в этот момент Солдатёнков, оставив идею создания собственной публичной галереи, задумывается о передаче собрания, создаваемого им на протяжении всей жизни и отражавшего его отношение к русскому искусству середины-второй половины XIX столетия. Окончательно же эта идея формулируется купцом следующим образом в 1901 году: «выражаю желание, чтобы все жертвуемые мной предметы были помещены в отдельной зале музея, с наименованием такой “Солдатенковскою”»²²⁶. Выбрав такой способ сохранения коллекции, Солдатёнков подчёркивает, что коллекционирование являлось для него не способом досуга, а сознательной деятельностью на ниве просвещения, меценатства и благотворительности, которую он не оставлял на протяжении всей жизни, несмотря на различные перипетии.

Таким образом, в период с конца 1840-х по конец 1890-х годов в коллекции К.Т. Солдатёнкова оказались работы и выдающихся мастеров, и мастеров второго ряда, причем соотношение между ними можно охарактеризовать как 40 к 60.

²²⁵ Завещание К.Т. Солдатёнкова// История Московского Купеческого общества, 1863-1913. Т. V. Вып.2.М., 1914. С. 235.

²²⁶ Там же.

Наличие громких имен в собрании не было целью Солдатёнова, однако он никогда не отказывался от возможности украсить коллекцию выдающимися произведениями своего времени. Коллекционера в целом интересовали художники, принадлежавшие к разным творческим объединениям. Объяснению собирательских стратегий Солдатёнова, анализу его художественного вкуса посвящён следующий раздел главы.

2.2. Коллекция Солдатёнова как отражение его мировоззренческих приоритетов: состав собрания и его особенности

2.2.1. Бытовой и исторический жанр

Несмотря на долгий период существования коллекции, в сохранившихся источниках практически не обнаруживается высказываний К.Т. Солдатёнова относительно своего собрания. Исключение составляет уже рассмотренная переписка его с Ивановым, а также завещание 1901 года, однако и в них не содержится сведений о том, почему тот или иной художник, сюжет или мотив оказались близки коллекционеру. Тем не менее, точкой опоры для анализа может послужить сам состав коллекции. Преобладание бытового и исторического жанров позволяет сделать вывод о том, что наибольший эмоциональный отклик у К.Т. Солдатёнова вызывал сам человек и его жизнь в разных её аспектах и срезам.

Истоки этого подхода прослеживаются в письмах К.Т. Солдатёнова к А.А. Рахманову (см. п. 1.3) и сформированы во многом относительно популярных гегелевских воззрений. Хотя искусство по своей сути и является способом чувственного познания мира, наибольший чувственный отклик, согласно Гегелю, способно вызвать лишь то искусство, которое «порождено человеческим духом и принадлежит ему, получило его крещение и изображает лишь то, что созвучно с духом»²²⁷.

Рассуждая о «человеческом духе», Гегель и его последователи в России имеют в виду синонимичные понятия. Для знаменитого немецкого философа это «человеческие интересы, духовная ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок в своих перипетиях и исходе». Т.Н. Грановский видит уже в «народном духе» жизнь человечества в её разнообразии и

²²⁷Гегель Г.Ф. Эстетика. Т.1. М., 1968. С. 35.

многосторонности, рассматривая её, прежде всего, как предмет исторической науки²²⁸. В.П. Боткин в своих критических статьях предлагает более углубленно, пристально смотреть на сюжеты и смыслы, заложенные в художественном произведении: «предмет, избираемый живописцем, непременно должен заключать в себе какое-нибудь драматическое, преобладающее внутреннее движение – жизнь души»²²⁹.

Таким образом, эпоха, в которую К. Т Солдатёнков формировался как коллекционер, с её интересом к вопросам исторического развития России и мира, значением отдельной личности в мировой истории, так или иначе наложила свой отпечаток на выбор собирателя. Нельзя исключать и личный интерес Солдатёнкова к истории как науке (см. п. 1.3), вследствие которого он прослушивает курс древней истории у Т.Н. Грановского в 1854 году²³⁰.

Немалую роль в этом мог сыграть и собственно контекст развития исторического жанра середины XIX века с его синтезом романтических и классицистических тенденций, в результате которого визуальный образ мистического или трагического события воплощался с наибольшей конкретностью. Образцы такого искусства не могли не привлечь коллекционера.

Так, в конце 1840-х – 1850-е годы в коллекции Солдатёнкова появляются несколько работ, объединенных темой столкновения героя и толпы, в которых живописные средства подчеркивают остроту сюжета. Это «Ангелы возвещают небесную кару Содому и Гоморре» (1845, ГТГ) Н.А. Ломтева, который создает многофигурную композицию, противопоставляя спокойные фигуры защищающих Лота и его семью, двух ангелов, выделенных ярким светом, и повергнутую в ужас толпу горожан. Та же композиционная логика отличает ломтевский эскиз «Аутодафе» (1851, ГТГ), где освещенная костром фигура сжигаемого на костре по приговору инквизиции противопоставлена самому трибуналу и наблюдающим за процессом горожанам средневекового города. Она же прослеживается в картине

²²⁸ Репина Л. П. Концепции «единого человечества» и «общего прошлого» в интеллектуальном наследии русской исторической школы // Запад – Восток. 2019. № 12. С. 14-15.

²²⁹ Боткин В.П. Указ. соч. С. 150.

²³⁰ Т.Н. Грановский и его переписка... С. 362.

П.С. Сорокина «Первые христианские мученики при князе Владимире» (1852, ГТГ). В покупке Солдатёнковым этих двух полотен видится и проявление глубинных ассоциаций с непростой историей старообрядчества, в частности, сожжением как казнью, применяемой властью в XVII веке по отношению к старообрядцам, а также биографией ключевых деятелей раскола – протопопа Аввакума Петрова (? – 1682) и боярыни Ф.П. Морозовой (1632-1675).

Показательно, что интерес Солдатёнка к мотиву «герой против толпы» побуждает его уже в 1867 году приобрести картину В.И. Якоби «9-е термидора»²³¹, которая экспонировалась на Всемирной выставке в Париже в составе Русского отдела, в начале 1880-х годов купить скульптуру «Гладиатор на арене» (1880, ГТГ) у П.А. Велионского.

Глубокий интерес К.Т. Солдатёнка в 1850-е годы к личности А.А. Иванова был продиктован не только связью живописца с Боткиными и другими важными для коллекционера персонами, но и самим его творчеством, которое коррелировало с концепцией В.П. Боткина изображения в искусстве «просветленных образов нравственных и чувственных сил»²³². Говоря в таком контексте об историческом жанре, Боткин подразумевал, что историческая картина может создать связь между собой и зрителем, априори желающим увидеть в ней «часть себя, своего человеческого духа», однако это возможно лишь в том случае, если полотно имеет «общечеловеческое содержание, а не исключительное, сказательное или мифическое»²³³.

На волне этого интереса коллекционер покупает малый вариант картины «Явление Христа народу» (1836 – не позднее 1855, ГРМ)²³⁴, в которой его

²³¹ Другие варианты названия – «Смерть Робеспьера», «Террористы и умеренные»

²³² Боткин В.П. Боткин В. П. Сочинения Василия Петровича Боткина: Т. 1-3. СПб., 1890-1893. С. 56.

²³³ Там же.

²³⁴ В академическом каталоге ГРМ указывается, что находящееся в музее полотно размером 2,5 x 3,5 аршина (172 x 247) с фигурами «в третью часть роста человеческого» было начато Ивановым в 1836 без разрешения ОПХ; относительно небольшой размер холста был выбран художником из-за «крайней нужды». К маю 1837 картина была подмалевана, но, получив от ОПХ продление пенсионера, Иванов заказал новый, большой холст, над которым начал работать в сентябре 1837, а ранее подмалеванную картину оставил «служить эскизом». Т.е., в коллекцию Солдатёнка попадает картина, которая отличалась менее монументальными формами, но вместе с тем изначально должна была отправлена на суд Академии. Тем не менее, согласно более позднему письму Иванова к Солдатёнкову художник создал ещё один эскиз и предложил его коллекционеру: ««В промежутке вашего со мной свидания, я счел за нужное написать в третью часть моей картины копию с переменами, что мне преимущественно нужно было,

определённо привлекала масштабность замысла художника, желание Иванова представить человечество в переломный момент, перед лицом нового этапа в его истории²³⁵. Коллекционер также обращает внимание на работы на новозаветные сюжеты, центром которых становится Христос. Безусловно, такой интерес можно считать отражением религиозности самого коллекционера, о которой упоминают его современники²³⁶. В то же время выбор именно художественных произведений на евангельскую тематику укладывается в контекст рассуждений Солдатёнова о том, что визуальный образ способен пробудить сознание человека (см. п. 1.3). Жизненный путь Богочеловека, как и он сам, выступает для коллекционера образцом высоконравственных поисков, которому сопутствуют такие человеческие чувства как страдание, сожаление, сомнение.

В 1863 году Солдатёнов заказывает Н.Н. Ге (знакомство с художником могло состояться при содействии А.И. Герцена²³⁷) повторение картины «Тайная вечеря» (1863, ГРМ), в которой представлено столкновение Иуды и Христа как сторонников двух противоположных мировоззрений, акцентирована

чтобы более проверить размер фигур в меньшем их виде, и найти общую гармонию. Эта вещь у меня еще более оканчивается». На первый взгляд, именно этот вариант полотна, судя по размерам, оказался в собрании Солдатёнова. Однако дальнейшие слова Иванова опровергают это предположение: «я остаюсь верным в слове, т.е., что эскиз, о котором мы говорили в 1851 году, будет ваш». Более того, в 1858 году Иванов называет вариант 1836 года не копией, а большим эскизом, поскольку он отличается от конечного полотна (это подтверждает и формальное сличение двух холстов). Художник подчеркивает, что все его эскизы «не копии с картины, но предварительное к ней приготовление, и, следовательно, более или менее с переменами», а потому увеличивает цену «большого эскиза с 3000 до 5000 рублей. Именно этот вариант картины поступил в 1901 году в Румянцевский музей, а в 1934 году оказался в собрании ГРМ. Вопрос о местонахождении второго, более приближенного к картине эскиза, остается открытым, однако большинство исследователей творчества Иванова (Собко, Алпатов, Алленов) считает, что в начале 1850-х художник не заново писал «малую картину», а использовал свой подмалевок 1836, служивший художнику эскизом в процессе работы над темой.

²³⁵ О том, какое значение имела именно эта работа лично для Солдатёнова, говорит тот факт, что между моментом, когда коллекционер впервые увидел её в мастерской Иванова в Риме, и непосредственно приобретением полотна и доставкой его в Москву, прошло почти семь лет. На протяжении этого периода Иванов в переписке сообщал Солдатёнову, заранее оплатившему покупку, о процессе работы над большой картиной. В 1858 же году Солдатёнов, получив картину из рук Иванова, продолжал возить её с собой во время дальнейшего европейского путешествия, что вызвало шутливое замечание А.И. Герцена в письме к попутчику и другу Солдатёнова В.Ф. Коршу в июне 1858 года: «Кланяюсь вашему товарищу и вам жму руку. Не забудьте картину Иванова» (Цит. по: Толстяков А.П. Люди мысли и добра. М., 1986. С.19)²³⁵.

²³⁶ В неоднократно упомянутой статье Г.Н. Ульяновой и Е.М. Юхименко приводится выдержка из документа, описывающего участие Солдатёнова в 1885 году в обсуждении насущного для Рогожской старообрядческой общины в Москве вопроса о необходимости постановки временных алтарей в храмах Рогожского кладбища. В беседе с московским военным генерал-губернатором В.А. Долгоруким Солдатёнов произносит следующие слова: «Ваше сиятельство, мы – христиане, жить не можем без тела и крови Христовой и жить не будем. Это наша пища и пр<очее>» (НИОР РГБ. Ф. 775 (Чуванов). № 243. Л. 25 об. Цит. по: Ульянова Г.Н., Юхименко Е.М. Указ. соч. С. 57).

²³⁷ Замотохин П.П. Влияние философских идей А. И. Герцена на Н. Н. Ге: к вопросу "реализма" и монизма//KANT. №2 (31). С. 217.

эмоциональная реакция апостолов и самого Иисуса на измену Иуды. Коллекционеру определённо импонировало вызвавшее резонанс решение Ге представить Христа как живого человека, столкнувшегося с непониманием и предательством.

В 1869 году Солдатёнков заказывает Ге повторение полотна «Христос в Гефсиманском саду» (1869, Ивановский областной художественный музей), где Иисус изображен в момент, предшествующий его земным страданиям²³⁸. Показательно, что в картине 1867 года выражение лица Бога-сына несёт на себе печать философских раздумий, а сам он изображен в момент разговора с Богом-отцом, роль которого выполняет луч яркого света, тогда как в повторении 1869 года Христос, сам освещённый лунным светом, предстает сосредоточенным, осознающим тяжесть сделанного выбора и одновременно принявшим его. Можно предположить, что Солдатёнков обсуждал с Ге устно этот новый вариант образа.

В 1872 году Солдатёнков посещает мастерскую И.Н. Крамского, намереваясь приобрести картину «Христос в пустыне» (1872, ГТГ). Несмотря на то, что художник отказывает коллекционеру, планируя продать полотно П.М. Третьякову²³⁹, заинтересованность купца в этом произведении выглядит абсолютно логичной. Христос Крамского – это в первую очередь высокодуховная личность, которая осмысляет масштаб собственных задач, черпая силы из самого себя, и одновременно противостоит чуждому и хаотичному миру²⁴⁰.

Солдатёнкова определённо привлекла визуальная составляющая образа, которая служит ключом к пониманию общей идеи. Расположение монументальной, данной сверху-вниз фигуры Христа, погруженного в глубокие раздумья, на фоне

²³⁸ «Насчет картины Ге я Вам писал, кажется, из Испании, сказал, что кажется, что Солдатенков заказал ему повторение «Христа в Гефсиманском саду» в маленьком виде» (А.А. Рицconi – П.М. Третьякову. 1869. Цит. по: Письма художников Третьякову. М., 1960. С. 240). Письмо Рицconi даёт повод предположить, что Солдатёнков познакомился с картиной Ге на Международной художественной выставке в Мюнхене, где она впервые была представлена публике в 1869 году.

²³⁹ В переписке с Ф.А. Васильевым Крамской рассказывает о том, как Солдатёнков приходил к нему в мастерскую с просьбой приобрести картину. Крамской отказался уступать полотно и заявил, что «П.М. Третьяков заявил раньше желание». В ответ Солдатёнков «откланялся» и более не поднимал этот вопрос (См.: И.Н. Крамской - Ф.А. Васильеву. 13 февраля 1873 // Переписка И.Н. Крамского: в 2 т. Т. 2: Переписка с художниками. М., 1954. С. 168).

²⁴⁰ Юденкова Т.В. Интерпретации картины И.Н. Крамского «Христос в пустыне» // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2022. №6. С. 178.

скупого и вместе с тем широкого панорамного пейзажа, уходящего вдаль за горизонт, даёт возможность воспринимать его не только в связке с дальнейшим евангельским повествованием – принятием тяжести человеческих грехов и крестным страданием, а как своего рода романтического героя, на месте которого может оказаться любая личность, задавшаяся широкими философскими и нравственными вопросами.

Мотив «герой в процессе выбора» и саму линию с образом Христа в коллекции продолжает этюд В.Д. Поленова к картине «Христос и грешница» (1888, Екатеринбургский музей изобразительных искусств). Художник сосредотачивается на фигуре сидящего на земле Богочеловека, который, согласно сюжету, сталкивается с нравственной дилеммой, решая судьбу приведенной к нему женщины.

Точность выбора Солдатёнова, его способность оценить внутреннюю наполненность замысла художника подтверждают слова Н.В. Поленовой, жены художника, которая убеждает мужа в том, что он недостаточно высоко оценил свою работу и потому продал её Солдатёнову, а не Третьякову, открывшему в 1881 году общедоступную галерею: «...знаешь, и сегодня смотрела твоего маленького Христа на берегу и страшно он мне нравится, ты его просто не понимаешь, и судить о нем не можешь. Это такая вещь, которая суждено быть у Третьякова, а не у Солдатенкова, чтобы её знали»²⁴¹.

Интересно, что Солдатёнов продолжает поиск разных вариантов образа Христа даже тогда, когда эта тема уходит с первых позиций в русском искусстве. В середине 1890-х годов он приобретает работу начинающего художника, выпускника Академии В.В. Беляева «Христос-отрок» (1894, Туркменский музей изобразительных искусств), несмотря на её очевидные художественные недостатки. Вероятно, этой покупкой Солдатёнов стремится поддержать не столько молодого живописца, сколько сам замысел, не дать евангельской теме уйти в небытие на фоне новых художественных веяний.

²⁴¹ Н.В. Поленова – В.Д. Поленову. [24.02.1889] //ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 4306. Л.3.

Таким образом, становится очевидна связь между самыми первыми покупками Солдатёнова и его приобретениями в 1860-1890-е годы, констатировать устойчивый вкус коллекционера к нескольким важным для него мотивам.

Интересно, что в 1850-е годы, на начальном этапе собирательства, Солдатёнов обращается отнюдь не только к героическим и духовным идеалам в искусстве, но и к мотивам, противоположным им по характеру. В п. 2.1. указывалось, что коллекционер в 1852 году по время поездки в Рим приобретает «Вирсавию» (1832, ГТГ) у К.П. Брюллова, несмотря на то, что картина не была завершена мастером. Подтверждение этому находится в письме самого Солдатёнова: «Находящаяся у меня картина Карла Павловича Брюллова «Вирсавия» куплена мною у него лично в 1852м году, кисти рук у ней не окончены, одна из них пробита»²⁴².

Коллекционера привлекают и собирательные образы итальянских красавиц, несмотря на то, что итальянская тема в 1850-е годы постепенно теряет свою актуальность²⁴³. В их числе «Итальянка» П.Н. Орлова (1853, Иркутский областной художественный музей) и «Итальянка» О.И. Тимашевского (1858, ГТГ), которую А.Н. Андреев, составляя отзыв о солдатёновской галерее, отнес к числу «наиболее совершенных картин»²⁴⁴.

В конце 1850-х – 1860-е годы Солдатёнов особенно увлечен приобретением женских «головок» у А.Г. Горавского²⁴⁵, А.А. Риццони, Н.Е. Рачкова

²⁴² К.Т. Солдатёнов – П.П. Чистякову. 27 января 1891// ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л. 46.

²⁴³ Бобринская Е.А. Итальянский жанр в русской живописи первой половины XIX века//Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830-1910-х годов/сост. Т.Л. Карпова. М., 2011. С. 150.

²⁴⁴ Андреев А.Н. Указ. соч. С. 213.

²⁴⁵ Интересно, как А.Г. Горавский подробно описывает работу над этими «головками» в письмах к П.М. Третьякову. «Может быть, я успел для К.Т. Солдатёнова написать головку, но не знаю, какой у него вкус: блондинку или брюнетку; ту и другую маменька моя обещалась доставить натурщицу; не знаю только, будут ли гожи?», сообщает он 28 октября 1857 года. (Цит. по: Письма художников Третьякову. М., 1960. С. 20-21). В 1862 году Солдатёнов заказал Горавскому «Головку невесты», которую тот собирается покрыть лаком и передать Третьякову для коллекционера (Цит. по: Письма художников Третьякову. М., 1960. С. 131-132). Из следующего письма художника становится понятно, что Солдатёнов намеревается приобрести и другие «головки», уже имеющиеся в мастерской художника: «Козьме Терентьевичу я совершенно окончил головку невесты и решаюсь ее на праздниках послать и предложить ему выбор с других будущих головок, если эта не понравится» (А.Г. Горавский – П.М. Третьякову. 24 декабря 1863. Санкт-Петербург. Цит. по: Письма художников Третьякову. М., 1960. С. 146).

(местонахождение большинства из них неизвестно). Незадолго до смерти он приобретает небольшой, но эффектный «Портрет итальянки» (1900, Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), неизвестной знакомой коллекционера.

О тонком вкусе коллекционера говорит и приобретение нескольких женских акварельных портретов, на которых изображены царственные, близкие к императорскому двору особы. Среди них «Портрет великой княжны Александры Николаевны» (1840, ГМИИ им. А.С. Пушкина), младшей дочери императора Николая I, написанный В.И. Гау; «Портрет княжны М.И. Барятинской» (конец 1830-х – начало 1840-х, ГТГ) А.Н. Гороновича и несколько других работ.

На первый взгляд, тема женской красоты мало вписывается в ту философско-эстетическую концепцию связи между чувственным в искусстве и человеческим духом, о которой говорили современники Солдатёнова: подлинное произведение искусства, не должно быть связано только с одним лишь чувственным восприятием, не должно являться только усладой для глаз²⁴⁶.

Если же обратиться к ранним высказываниям Солдатёнова, в которых он выражает свой пиетет перед классическими образцами, в частности, говорит о творчестве Рафаэля и его умении изобразить женщину «красоты неземной», а также учесть тот факт, что в 1852 году он просит Иванова приобрести для него фотографии памятников архитектуры и скульптуры Ватикана и Капитолия²⁴⁷, становится ясно, что в представлении коллекционера «человеческий дух» может откликаться на изображение не только высоких идеалов и драматических событий, но и непосредственно на эстетические категории, красоту в её чистом первозданном виде. Об этом говорит приобретение у М.П. Боткина «Монахини»

²⁴⁶ См. Г.Ф. Гегель. Указ. соч. С. 345.

²⁴⁷ В отчёте Отдела гравюр, скульптуры и отделения изящных искусств Московского Публичного и Румянцевского музея за 1901 год указывается: По завещанию К.Т. Солдатенкова поступили 8 больших фотографических альбомов, заключающих в себе снимки следующего содержания: а) виды Парижа; б) виды Афин; в) г) виды Испании; д) виды Рима; е) виды Иерусалима; ж) скульптуры Ватиканского музея; з) скульптуры Неаполитанского музея (ОР ГМИИ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 40).

(1858, Воронежский областной художественный музей), образа на грани благочестия и чувственности; рисунка К.П. Брюллова «Девушка, ставящая свечу» (1836, ГТГ). Особое место в собрании занимает работа «Молящаяся девушка» (1852, ГТГ) Я.Ф. Капкова, у которой художник по просьбе Солдатёнова переписывает кисть руки, меняя троеперстие на старообрядческое двуперстие²⁴⁸.

Между драматическим пафосом и чувственным идеалом Солдатёнов закономерно останавливается на темах и сюжетах, связанных с отражением повседневной жизни народа и человека. Таким образом, Солдатёнов следует за словами Боткина, рассуждавшего о применимости категории «народный дух» к бытовому жанру: «наилучшим же решением для любого современного художника будет отражение «действительной жизни», духа того времени, к которому принадлежит сам мастер, поскольку именно из духа народа искусство предыдущих эпох «черпало [...] предметы для своего содержания»²⁴⁹.

При этом «действительная жизнь» в понимании Солдатёнова не связана с тривиальным и повседневным. Коллекционер выбирает те мотивы, в которых повседневность романтизирована, превращена в действие, способное вызвать живой отклик у зрителя, вызвать у него одухотворенное чувство сопричастности происходящему.

В этом подходе Солдатёнов близок к скульптору Н.А. Рамазанову, с которым коллекционер познакомился в начале 1850-х годов²⁵⁰. Будучи человеком, чутко реагирующим на современные процессы в культуре, Солдатёнов не мог не познакомиться с эстетическими воззрениями Рамазанова как художественного критика, в области интересов которого лежали вопросы сохранения национального достояния и судеб современного искусства.

Часть своей литературной деятельности Рамазанов посвящает изучению биографий современных ему или же недавно ушедших мастеров, делая их

²⁴⁸ Жемчужников Л.М. Мои воспоминания из прошлого. М., 1971. С. 139.

²⁴⁹ Там же.

²⁵⁰ О Н.А. Рамазанове как об общем знакомом упоминает А.А. Иванов в письме к коллекционеру (См.: А.А. Иванов: его жизнь и переписка...). У Рамазанова Солдатёнов приобретает в 1852 году бюст Н.В. Гоголя (ГТГ), с которым скульптор был лично знаком, как и с В.Г. Белинским. Бюст последнего также находился в коллекции Солдатёнова.

творческую деятельность достоянием общественности и, таким образом, как бы подогревая интерес потенциальных коллекционеров. В то же время он активно дискутирует с другими критиками о дальнейших путях развития русского искусства, в частности – бытового жанра. Хорошо известна его полемика с В.В. Стасовым в 1862 году в журнале «Современная летопись», из которой становится понятно, что вопрос об отображении «человеческого духа» и «действительной жизни» в искусстве оказывается насущным для многих²⁵¹. Позиция Рамазанова, отстаивающего преобладание красоты и духовности в искусстве над социальным посылом, могла быть известна Солдатёнкову намного раньше 1862 года.

Одна из тем в этом ряду – языческие и религиозные действия, как нельзя лучше отражающие народный дух. Во второй половине 1850-х годов Солдатёнков приобретает картину И.И. Соколова «Ночь на Ивана Купалу» (1856, Нижнетагильский музей изобразительных искусств); в конце 1860-х – первой половине 1870-х годов в собрании появляются «В синагоге» (1867, ГТГ), «Трапезная у капуцинов» (1869, Государственный музей искусств Узбекистана) и «Выход кардинала из церкви» (1874, ГТТ) А.А. Риццони, «Вечерня у картезианцев» (1870, ГТГ) С.П. Постникова, «Дервиши в Каире» (1875, ГТГ) К. Е. Маковского.

Приобретая эти работы, Солдатёнков, воспринимая религию как отражение специфики того или иного народа, выражает уважение к иным системам ценностей. В увлеченности коллекционера этой темой нельзя также не усмотреть его солидарность как старообрядца с самоощущением той или иной религиозной группы в обществе, ее обособленностью и сохранением собственных традиций на протяжении веков. Современники вспоминали о том, что в его особняке на Мясницкой находилась молельня, в которой «служил сам Козьма Терентьевич, вместе со своим дальним родственником, торговцем церковными старопечатными книгами, Сергеем Михайловичем Большаковым, для чего оба надевали кафтаны особого покроя»²⁵².

²⁵¹ См. подробнее: Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. М., 2013. С. 23.

²⁵² Бурыйшкин П.А. Указ. соч. С. 108.

Наряду с многофигурными сценами, в которых принимает участие большое количество народа, коллекционера привлекает насыщенная яркими положительными эмоциями повседневная жизнь обычного человека или небольшой группы. Как и в случае с другими перечисленными мотивами, Солдатёнков обращает внимание на него в 1850-е годы, благодаря знакомству с творчеством римских пенсионеров, превращавших жанровые сцены из жизни европейцев в идеальные композиции, наполненные гармонией и романтическими чувствами. В картинах Е.С. Сорокина «Испанские цыгане» (1853, ГТГ) и «Свидание» (1858, ГТГ), полотне Ф.А. Бронникова «У часовни» (1858, ГТГ), отвечающих традициям «итальянского жанра»²⁵³, усматривается тема и первого любовного чувства, и возвышенной религиозности, и удовольствия от созерцания залитого солнцем пейзажа, и умиротворенного отдыха.

В последующие десятилетия коллекционер, несмотря на окончательный уход «итальянского жанра» в прошлое, всё же приобретает живописные городские пейзажи Ф.А. Бронникова, в которых в качестве стаффажа выступают счастливые итальянские семьи с детьми – «Белладжо» (1875, ГТГ) и «Lago di Como» (1897, Пермская государственная художественная галерея), а также «В таверне» (1880, Ивановский областной художественный музей) А.А. Риццони.

Жанр, романтизирующий «действительную жизнь» в Европе, соседствует в коллекции с бытовым жанром, посвященным трудовым будням деревенского человека, на фоне популярности сельских и деревенских мотивов в русском искусстве в 1860-1870-е годы, и шире – «русским сюжетам», по выражению критика П.М. Ковалевского²⁵⁴, изображению правды, тяготеющему к простоте и доступности сюжета для зрителя, которые разрабатываются в искусстве как демократического крыла, так и академического²⁵⁵.

В интересе коллекционера к кругу именно этих мотивов нельзя не усмотреть особенности происхождения Солдатёнкова. Известно, что род Солдатёновых

²⁵³Бобринская Е.А. Указ. соч. С. 152.

²⁵⁴Ковалевский П.М. О художествах и художниках в России // Современник. 1860. № 10. С. 381.

²⁵⁵Подробнее см.: Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон. М., 2004.

происходил из деревни Прокунино Коломенского уезда Московской губернии, предки же Солдатёнова принадлежали к категории так называемых «экономических крестьян», принадлежавших государству (т.е., обладавших личной свободой) и занимавшихся земледелием и промыслами²⁵⁶. Показательно и то, что первые благотворительные начинания купца связаны с оказанием помощи крестьянам – в начале 1850-х годов он выдает пособия жителям Прокунино, впоследствии указав в завещании сумму, предназначенную для нужд местного «Общества крестьян...»²⁵⁷. В 1866 же году он возводит в Москве богадельню в память об отмене крепостного права, которую содержит на свои средства более тридцати лет²⁵⁸.

Однако коллекционера не привлекают как полотна, только лишь фиксирующие повседневность человека, так и картины, предлагающие более углубленный взгляд на личность героя. Солдатёнова интересует изображение простых тружеников, которые неспешно, из поколения в поколение занимаются своим делом и вместе с тем выглядят отстраненными от мирской суеты, в работах И.Н. Крамского («Пасечник», 1872, ГТГ), П.О. Ковалевского («Водопой», 1876, Государственный Кировский областной художественный музей им В.М. и А.М. Васнецовых), Н.А. Касаткина («За хворостом», 1891, Севастопольский художественный музей), Н.А. Богатова («Отдых волов на пашне», 1874, Днепропетровский художественный музей), наконец, Я.П. Турлыгина («За работой», 1893, местонахождение неизвестно). То же касается и примеров так называемых «народных типов», которые появляются в собрании коллекционера: «Старик-начётчик» (1875, ГРМ) М.П. Боткина, «Дьячок» В.Е. Маковского (1871, Омский музей изобразительных искусств), «Торговка яблоками» (1872, местонахождение неизвестно) В.Е. Маковского, «Крестьянка» (1883, местонахождение неизвестно) К.В. Лебедева.

²⁵⁶ Ульянова Г.Н., Юхименко Е.М. Указ. соч. С. 16.

²⁵⁷ Там же. С. 44.

²⁵⁸ Современный адрес – Мещанская ул., д. 15.

Параллельно в коллекции Солдатёнова выстраивается и другая, противоположная по характеру содержательная линия, которая связана с изображением драматических и нередко трагических событий. Однако важно подчеркнуть, что в образном ряде, который привлекает коллекционера, практически отсутствуют бытовые ситуации, связанные с подробностями семейной жизни, бытовым деспотизмом, воровством, предательством и т.д. В нём не обнаруживается изображение вызывающих жалость убогих и бесхитростных страдальцев, несчастных жертв, «униженных и оскорбленных»²⁵⁹.

Герои подобранных Солдатёновым полотен всегда отличаются скрытым внутренним благородством, несмотря на тяжелые жизненные обстоятельства – смерть, болезнь, несправедливость и другие личные трагедии, неотделимые от существования человека на земле, но не подавляющие его божественное начало; авторами же этих работ выступают как художники позднеакадемического направления, некоторые из которых входили в Общество выставок художественных произведений (ОВХП), так и мастера ТПХВ, а также выпускники МУЖВЗ.

Одна из тем – популярный для бытового жанра мотив нищенства, который выражен несколькими схожими по характеру образами. Это пожилые нищие итальянцы в исполнении двух уже неоднократно упомянутых римских пенсионеров – П.П. Чистякова («Римский-нищий», 1867, ГТГ) и Ф.А. Бронникова («Старик-нищий», 1869, ГТГ). Несмотря на лохмотья, своим внешним видом они больше напоминают благообразных старцев с правильными тонкими чертами лица, нежели людей, оказавшихся волею судьбы на нижних ступеньках социальной лестницы. Деликатное отношение к нищим как социальной группе видно в работе на ту же тему Н.А. Касаткина «У часовни» (1883, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля) – конкурсной картине художника в МУЖВЗ.

²⁵⁹Юденкова Т.В. Указ. соч. С. 220.

Одновременно прослеживается и равнодушие Солдатёнова к проблеме детской нищеты. Однако герои выбранных им полотен не склоняются с протянутой рукой к богатому прохожему и не мучаются от голода, а спокойно принимают свое будущее (К.П. Пынеев. «По миру», 1892, Ставропольский краевой музей изобразительных искусств) или же смотрят на зрителя как на равного себе (В.Я. Тишин. «Мальчик-нищий», 1899, Ставропольский краевой музей изобразительных искусств).

В коллекции присутствуют и другие работы, сюжет которых призван вызвать у зрителя сильную степень сочувствия персонажам. Один из них – трагедия в жизни человека, порожденная силами природы. И у М.А. Чиждова («Крестьянин в беде», 1872, ГТГ), которому Солдатёнов заказал скульптуру по модели в гипсе, и у К.А. Савицкого («Море в Нормандии», 1875, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан) главный герой раздавлен горем от потери имущества, а рядом с ним находится ребёнок, наблюдающий за эмоциями своего родителя. В обоих случаях дополнительным художественным средством служит пейзаж, который помогает глубже раскрыть эмоциональную составляющую сюжета. В особенности это показательно на примере картины Г.Г. Мясоедова «Молебен во время засухи» (1880, Омский областной музей изобразительных искусств), где разошедшаяся земля на первом плане противопоставлена надвигающимся издали дождевым облакам, символизирующим надежду крестьян на скорый урожай.

Однако самую обширную группу в коллекции составляют полотна, раскрывающие тему болезни и смерти – наиболее драматическую из перечисленных. Причем подобранные образы раскрывают разные этапы этих процессов и связанные с ними переживания. Это болезнь младенца (Г.Я. Будковский. «Визит доктора», 1859, Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств), отца (К.А. Трутовский. «Больной крестьянин», 1883, Национальный художественный музей Украины); предсмертные наставления старшего в семье (Н.П. Богданов-Бельский. «Умиравший крестьянин», 1893, Таганрогская картинная галерея), похороны ребёнка (К.Е. Маковский. «Похороны

ребенка в деревне», 1872, Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого), главы семейства (В.Г. Перов. «Проводы покойника», 1865, ГТГ), наконец, подавленность горем, трагедией от потери близкого человека (П.А. Федотов. «Вдовушка», 1851, Ивановский областной художественный музей; С.В. Иванов. «Обратные переселенцы», 1888, Национальная галерея республики Коми; А.Л. Ржевская. «Сироты», 1893, Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого).

На первый взгляд, возникает вопрос: каким образом это направление в солдатёнковской коллекции коррелировало с уже описанными выше идеалистическими представлениями самого Солдатёнова об эстетике? Согласно Гегелю, искусство призвано изображать разные явления и апеллировать к различным эмоциям духа, разнообразным человеческим чувствам – в том числе оно может вызывать страх, сострадание, гнев и проч. Однако будучи результатом творческого акта, сознательного действия, которое присуще лишь человеку как подобию Бога²⁶⁰, искусство априори одухотворяет действительность, поскольку оно выше природного, бессознательного. Сам же художник не фиксирует неприглядную действительность, а заостряет внимание зрителя на ярких концентрированных образах, таким образом расширяя границы его сознания.

В интересе именно к такой трактовке проявляется и некое философское понимание жизни, свойственное самому Солдатёнову, который в середине 1840-х годов рассуждает в письме к Рахманову: «Ты затрудняешься в вопросе, что такое жизнь. На этот вопрос отвечать легко, это ни что иное как переход от страдания (временного) к блаженству (вечному)»²⁶¹.

Следующая группа произведений в коллекции связана с темами сатирического характера, который варьируется от юмористического отношения художника к героям полотна до прямого обличения их страстей и пороков.

В 1850 году Солдатёнов приобретает «Антиквария» М.П. Клодта (1850, местонахождение неизвестно), в 1852 году в коллекцию попадает «Завтрак

²⁶⁰ Гегель Г.Ф. Указ. соч. С. 36.

²⁶¹ К.Т. Солдатёнов – А.А. Рахманову. 1844//ОР РГБ. Ф. 658.

аристократа» П.А. Федотова (1852, ГТГ), в конце 1860-х Солдатёнков покупает работу В.И. Якоби «Чтение газет. Политики после завтрака» (1867, Нижегородский государственный художественный музей), а в конце 1870-х годов приобретает «Преферанс» (1879, ГТГ) В.М. Васнецова. Работы сближает не только изображение частной жизни, незаметной для посторонних, но и некоторая добродушная ирония, снисходительно-сочувственное отношение художника к персонажам.

В 1860-е годы Солдатёнков подхватывает интерес к острокритическому направлению в русском искусстве и продолжает тяготеть к нему даже тогда, когда оно теряет прежнюю популярность в середине 1870-х годов. Коллекционера не смущает резко неприглядное изображение православных священников ни в «Чаепитии в Мытищах близ Москвы» В.Г. Перова (1862, ГТГ), ни в его же эскиз-варианте картины «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861, ГМИИ им. А.С. Пушкина)²⁶², ни в «Купеческих поминках» Ф.С. Журавлева (1876, ГТГ).

Вряд ли только лишь обличение господствующей Церкви и отдельных представителей купеческого сословия привлекло внимание коллекционера. Картины обоих художников в контексте сложившегося мировоззрения собирателя скорее выступают как размышление о нравственности и её порогах. Это подтверждает противопоставление отрицательных персонажей положительным героям, которые тоже присутствуют на полотнах. В «Чаепитии» таким героем выступает пожилой солдат-нищий со смиренно протянутой рукой: в «Купеческих поминках» – пожилая вдова, которая обращается к подвыпившему протоиерею.

Внутри исторического жанра, который активно развивается в 1870-е годы, предлагая новые варианты репрезентации русской истории XVIII века²⁶³, К.Т. Солдатёнков выбирает провокационные сюжеты, яро критикующие нравы

²⁶² Интересно, что в купленном Солдатёнковым рисунке темы нравственного падения служителей церкви и беспросветности деревенской жизни звучат еще более остро. Приметы весны в рисунке отсутствуют, иначе выглядит здание, из которого вываливается толпа. В лице священника больше злобы, упавший дьячок не просто мертвецки пьян, но и хитер, в облике старика, несущего перевернутую икону прослеживается нечто дьявольское, а Евангелие вместе с богослужебными предметами валяется в грязи.

²⁶³ Чукчеева М.А. «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны» Н.Н. Ге и русский XVIII век в произведениях «исторического жанра» в первой половине 1870-х годов // Товарищество передвижных художественных выставок. К 150-летию со дня основания: материалы Международной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2022. С. 215.

прошлого. Это вызывает неподдельный интерес к нему современников. Так, Крамской в письме к Третьякову сообщает ему о приобретении Солдатёнковым скандально известного полотна Якоби «Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны» (1873, ГТГ), представляющего жизнь аристократов в неприглядном свете: «это лучший исход, какой только можно было пожелать для этой картины»²⁶⁴. В скором времени Солдатёнков приобретает картину Н.В. Неврева «Пётр I застаёт Екатерину на свидании с Монсом» (1874-1879, Туркменский государственный музей изобразительных искусств), сюжет которой посвящен не просто конкретному эпизоду из частной жизни исторической персоны, но её прямому разоблачению.

Отдельное место в коллекции К.Т. Солдатёнова занимают произведения, созданные художниками римской колонии и изображающие жизнь древних греков и римлян.

Интерес Солдатёнова к Греции и Риму возникает ещё в раннюю пору его собирательства. В 1852 году он просит Иванова приобрести для него фотографии памятников архитектуры и скульптуры Ватикана и Капитолия²⁶⁵, а спустя два года прослушивает курс лекций по древней истории у Грановского.

Показательно, что издательство Солдатёнова в 1870-1890-е годы выпускает такие работы как «Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства» А. Фрикена, «Философы и поэты-моралисты во времена Римской империи» К. Бенжамена, «История упадка и разрушения Римской империи» Э. Гиббона, «Римская история» Т. Моммзена, наконец, «История Греции» К.Ю. Белоха и другие сочинения, посвященные истории и искусству этого периода. Наконец, в русле гегелевских воззрений античность рассматривается как важная ступень «прогресса духа», что также проясняет мотивацию Солдатёнова в выборе этих мотивов.

²⁶⁴ И.Н. Крамской – П.М. Третьякову. 16 января 1873. Цит. по: Письма художников Третьякову. М., 1968. С. 104.

²⁶⁵ В отчёте Отдела гравюр, скульптуры и отделения изящных искусств Московского Публичного и Румянцевского музея за 1901 год указывается: По завещанию К.Т. Солдатенкова поступили 8 больших фотографических альбомов, заключающих в себе снимки следующего содержания: а) виды Парижа; б) виды Афин; в) г) виды Испании; д) виды Рима; е) виды Иерусалима; ж) скульптуры Ватиканского музея; з) скульптуры Неаполитанского музея (ОР ГМИИ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 40).

В кругу этих произведений встречаются практически все указанные выше мотивы. Это и идеал женской красоты в «Римских банях» Ф.А. Бронникова (1858, Пермская государственная художественная галерея), героизм отдельной личности, противостоящей толпе, в скульптуре П.А. Велионского «Гладиатор на арене» (1880, ГТГ), сцены из античной повседневности в исполнении С.В. Бакаловича («Соседки», 1885, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева; «Античная весна», 1884, частное собрание; «В приемной у Мецената», 1890, ГТГ), герои которых проводят время за лирическими или философскими беседами.

Солдатёнка привлекает творчество Г.И. Семирадского, которому он начинает покровительствовать с конца 1870-х годов²⁶⁶. Однако коллекционера интересуют не типичные для Семирадского салонные утопические сцены безмятежной жизни прекрасных внешне персонажей на лоне природы, что вполне объяснимо, учитывая особенности его собирательской политики, сложившиеся за несколько десятилетий коллекционирования. Он намеренно выбирает произведения, в которых присутствует «нерв», выводящий сюжет «идиллии» на новый уровень.

В 1881 году по заказу Солдатёнка²⁶⁷ художник пишет картину «Танец среди мечей» (1881, ГТГ). Восхищение грациозностью танцовщицы во время праздника посреди залитого солнцем пейзажа – лишь первый уровень смысла; на деле же внимательного зрителя охватывает тревожность и сочувствие к молодой девушке, вынужденной с изяществом двигаться между остриями мечей и улыбаться наблюдающим за её движениями патрициям. В пару к «Танцу среди мечей» Солдатёнков приобретает и другую картину Семирадского «Оргия времен

²⁶⁶ В июле 1878 года Солдатёнков устраивает на своей даче в Кунцеве праздничный обед, посвященный Семирадскому, который к этому моменту получил большую золотую медаль на Всемирной выставке в Париже за картину «Светочи христианства. Факелы Нерона» (1876, Национальный музей в Кракове). Так, в письме к родным художник отмечает: «Позавчера я провел день в гнезде здешних Крезов – в Кунцеве, где живут Солдатёнков, Боткин, Третьяков. Я приятно провел время. Солдатёнков задержал меня на обед, во время которого пил за мое здоровье. Все они очень рады моей медали и гордятся ей» (Цит. по: Генрих Семирадский. По примеру богов: альбом-каталог к выставке. Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 27).

²⁶⁷ Вероятно, коллекционер увидел один из эскизов Семирадского в его мастерской.

Тиберия на острове Капри» (1881, ГТГ), которая вписывается в ряд сюжетов, обличающих пороки.

Отдельного внимания заслуживает такая неоднозначная тема внутри собрания, которая связана с общественными и личными конфликтами, порожденными политикой одного или нескольких государств, нередко оканчивающихся трагически для всех их участников. На фоне интереса Солдатёнова к истории прошлого и событиям, которые определяют её дальнейший ход, в его коллекции появляется уже упомянутая картина В.И. Якоби «9-е термидора», сюжет которой посвящен термидорианскому перевороту в ходе Великой Французской революции. С историей этого периода Солдатёнов мог познакомиться подробно в 1858 году, готовя к изданию труд Б.Н. Чичерина «Очерки Англии и Франции», где одна из глав посвящена анализу Французской революции.

В 1868 году он покупает полотно В.П. Верещагина «Свидание заключенного со своим семейством» (1868, ГТГ), написанной автором под впечатлением от событий, касающихся гарибальдийского движения²⁶⁸ в Италии и связанных с ним репрессий, а в начале 1870-х годов приобретает картину К.Ф. Гуна «Сцена из Варфоломеевской ночи» (1870, ГТГ). Оба произведения объединяет сочувственное отношение художников к своим героям, волею судьбы оказавшимся жертвами политического и религиозного противостояния.

Логичным продолжением этой линии в коллекции внутри бытового жанра видятся работы, герои которых сталкиваются с несправедливостью со стороны власти, однако при этом не теряют чувства собственного достоинства. Это и пожилой пахарь, к которому нагрянула местная администрация (А.М. Муратов. «Голодный год», 1899, местонахождение неизвестно), и осуждённые крестьяне (Н.А. Касаткин. «В коридоре окружного суда», 1897, Севастопольский

²⁶⁸ В 1869 году Солдатёнов заказывает скульптору А.А. Попову бюст самого Д. Гарибальди (1807-1882). Об этом упоминает Риццони в письме к П.М. Третьякову от 11 апреля 1869 года (см.: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1960. С. 231). Неизвестно, выполнил ли художник заказ коллекционера и приобрел ли его Солдатёнов, поскольку в отчёте Румянцевского музея за 1901 год, в котором приводилось описание переданной коллекции, эта работа не значится.

художественный музей; С.А. Коровин. «В волостном правлении. Перед наказанием», 1884, Государственный музей революции СССР), а также молчаливо протестующие против произвола чиновников крестьяне в работе В.В. Пукирева «Сбор недоимок» (1875, Государственный музей политической истории).

Таким образом, основной вектор собирательской политики К.Т. Солдатёнова был задан в начале его деятельности как коллекционера, в результате формирования системы его эстетических критериев. Этот период, когда собиратель был наиболее вдохновлен идеей создания «галереи русских художников», наложил отпечаток на пути его дальнейшего художественного выбора. Собиратель развивает свою коллекцию в русле дискуссий о смысле изобразительного искусства, балансируя между представлением об искусстве как об отражении некоторого положительного идеала или красоты жизни и утилитарной эстетикой. Одни художественные направления оказываются для купца предпочтительнее других в силу его мировоззренческих приоритетов. В коллекции выстраивается логичный, продуманный с точки зрения концепции изобразительный ряд, в котором определяющую роль играют работы художников академического и позднеакадемического направления. Вкус коллекционера, сформированный в конце 1840-х – начале 1850-х годов, позволяет ему в конце 1870-х – 1890-х годах выбирать работы, которые соответствуют уже сложившемуся в коллекции кругу тем и мотивов и дополняют их, не всегда являясь актуальными в контексте развития русского искусства.

2.2.2. Пейзаж

В собрании К.Т. Солдатёнова на долю пейзажа приходится приблизительно треть от всего объема произведений в коллекции. По-видимому, исторический и бытовой жанры, затрагивавшие чувственный план через обилие тем и мотивов, связанных с жизнью человека и общества, привлекали коллекционера в большей степени. Однако тот факт, что Солдатёнов всё же предпочитал одни пейзажи другим, указывает на сложившийся вкус и в отношении этого жанра. Судя по отобранным произведениям – а в большинстве случаев это панорамные виды, ландшафты с широким обзором, – в понимании коллекционера, чутко реагировавшего на всё, что было связано с понятиями духовности, человечности, высоких нравственных идеалов, природа в первую очередь являлась бесконечным пространством, наполненным свободой, через которое можно устремиться к некому высшему идеалу, к абсолютному духу.

Если, как и в случае с бытовым и историческим жанром, обратиться к гегельянской концепции, то в ней природа сама по себе является местом обитания бессознательного, непроявленного, предстает как результат божественного творения²⁶⁹. Однако при рассмотрении природы в качестве предмета для художественного творчества это понятие неизбежно трансформируется. Одна лишь фиксация природы в искусстве не способна апеллировать к духу, как неспособна к этому и непосредственная демонстрация человеческой жизни (см. п. 2.2.1): «смысл следует искать и здесь не в предметах как таковых, а в пробужденном в нас душевном настроении»²⁷⁰. Другими словами, художнику необходимо выявить в природе её духовное содержание, превращая, таким

²⁶⁹ Ссылка где Гегель говорит про природу.

²⁷⁰ Гегель Г.Ф. Указ. соч. С. 144.

образом, абстрактную материю в форму, которая способна пробудить человеческий дух.

Показательны в этой связи рассуждения Н.Г. Чернышевского, с которым Солдатёнков как издатель сотрудничал с конца 1870-х годов: «[и Гегель, и Фишер постоянно говорят о том], что красоту в природе составляет то, что напоминает человека (или, выражаясь [гегелевским термином], предвозвещает личность), что прекрасное в природе имеет значение прекрасного только как намек на человека [великая мысль, глубокая!]»²⁷¹.

Такое романтическое восприятие проявляется коллекционером при выборе пейзажей с изображением в первую очередь итальянской природы. Интерес к ней формируется у Солдатёнкова во многом благодаря путешествиям в Италию, его отношению к ней как к особому чувственному миру, которое коррелировало с надолго закрепившимся в сознании знатоков и любителей искусства (в том числе Н.В. Гоголя, А.А. Иванова, Н.А. Рамазанова и др.) идеалистическим представлением об этой стране²⁷². Эта привязанность сохраняется у коллекционера на долгое время – он воспринимает Италию как место покоя и вдохновения. В одном из писем к П.П. Чистякову Солдатёнков выражает сочувствие к художнику и успокаивает его, напоминая об окружающем ландшафте: «А красота вашей природы успокоит ваше страждущее сердце»²⁷³.

Итальянские пейзажи впервые появляются в коллекции Солдатёнкова в 1850-е годы. Собиратель проникается творчеством как уже признанных мастеров, так и начинающих художников, среди которых – С.М. Воробьев, А.П. Боголюбов, А.Д. Жамет, Е.Г. Солнцев и др. Он выбирает такие работы, в которых представлен своего рода собирательный образ Италии как колыбели мирового искусства и культуры (см. п. 2.2.1), места, наполненного ярким солнцем и радостью. В представлении Солдатёнкова дух этой местности воплощается в невероятно

²⁷¹Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений в 15 томах/ под общ. ред. В. Я. Кирпотина, Б. П. Козьмина, П. И. Лебедева-Полянского и др. Т.2. М., 1939-1953. С. 13.

²⁷²Бобринская Е.А. Указ. соч. С. 152.

²⁷³ К.Т. Солдатёнков – П.П. Чистякову. Москва. 7/19 декабря 1864// ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л.2.

широком охвате пространства, наполненном экзотическими растениями, горными вершинами и каменными постройками (А.П. Боголюбов. «Сорренто», 1855, Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина), водной гладью Средиземного моря, в котором отражается лазурное небо (Е.Г. Солнцев. «Неаполитанский залив». Вторая половина 1840-х, ГТГ).

Нередко в этих полотнах центром композиции являются античные или же средневековые руины (С.М. Воробьев. «Вид в долине Мулини. Амальфи, 1852, ГТГ; А.Д. Жамет. «Вид в Альбано», 1852, Национальная галерея республики Коми), живописные водопады (А.Д. Жамет. «Вид каскада и храма Сибиллы в Тиволи», 1855, ГТГ), однако за ними открывается широкий горизонт, как бы напоминающий зрителю о дальнейшем течении жизни, в которой прошлое является важной отправной точкой.

Воспринимая итальянскую природу как пространство света и покоя, Солдатёнков тем не менее в отношении других географических локаций обращается и к другим образам. В собрании встречаются пейзажи, где природа представлена как иррациональная стихия, не поддающаяся контролю со стороны человека – к примеру, в виде штормового моря ночью или на закате (И.К. Айвазовский. «Остров Патмос», 1851, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля; Л.Ф. Лагорио. «Остров Капри». 1857, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля). Это касается и пейзажей, приобретенных коллекционером в 1860-е годы и изображающих надвигающуюся бурю (Е.Э. Дюккер. «Эстляндский пейзаж. Приближение грозы», 1869, Ставропольский краевой музей изобразительных искусств) или же бурный водопад (А.К. Саврасов. «Водопад», 1868, ГТГ), наконец, сгущающуюся зимнюю ночь (А.И. Мещерский. «Зимний вечер в Финляндии», 1866, Ставропольский краевой музей изобразительных искусств).

Уже в 1850-е годы в коллекции появляются и пейзажи, изображающие природу среднерусской полосы. Философское осмысление Солдатёнковым природы, сформированное под влиянием идеалистических концепций, накладывается и на идею о важности национального духа, отражением которого

выступает не только русский человек и народ, но и сама природа. Так, например, в пейзажах В.Е. Раева национальный ландшафт тесно связан с православной архитектурой как символом духовных устремлений народа, причём церковь, освещённая солнцем, неслучайно располагается на горизонте (В.Е. Раев. «Вид села Медведкова», вторая половина 1850-х годов, Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник; В.Е. Раев. «Вид пруда, церкви и дворца в подмосковной Шереметевых Останкино при утреннем освещении», 1858, музей В.А. Тропинина и московских художников его времени).

Другие пейзажи, купленные Солдатёнковым в 1860-1890-е годы, как и в случае с работами, проанализированными ранее, представляют собой широкие панорамы лугов и полей, в которых значительную часть полотна занимает изображение такого же бескрайнего неба (И.И. Шишкин. Перелесок, 1872, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва; Он же. «Дубки», 1886, ГТГ; В.Д. Орловский. «Березовая роща», 1886, Азербайджанский государственный музей искусств им Р. Мустафаева).

Отчасти в образном строе этих работ можно усмотреть влияние поэзии А.В. Кольцова (1809-1842), воспевавшего в своих сочинениях красоты русских просторов, одухотворявшего природу и сохранявшего похожее романтическое мировосприятие практически во всех своих произведениях. Первый сборник стихотворений Кольцова был издан в 1835 году усилиями уже упоминавшихся ранее Станкевича и Белинского, впоследствии его работы публиковались в журнале «Отечественные записки». По инициативе того же Белинского в 1846 году было выпущено и посмертное издание стихотворений поэта. Спустя десять лет «Стихотворения» А.В. Кольцова становятся одной из первых книг, изданных Солдатёнковым, и переиздаются им в дальнейшем несколько раз²⁷⁴, что не может не указывать на особое отношение коллекционера к его творчеству.

²⁷⁴ Толстяков А.П. Указ. соч. С. 51.

Эстетические предпочтения коллекционера в пейзаже повлияли и на выбор им места для отдыха. В 1865 году Солдатёнков приобрел у наследников знаменитого рода Нарышкиных имение в подмосковном Кунцеве, на берегу реки Москвы. Усадьба Солдатёнова – здание середины XVIII века – находилась на возвышенности, откуда открывался панорамный вид на долину. Другую часть имения занимал огромный парк. При всей любви коллекционера к климату Италии и её живописным видам подмосковный пейзаж вызывал у него не меньшие чувства. «Солдатёнков пишет, что в Кунцеве так хорошо, что даже заграницы не хочется»²⁷⁵, сообщал Третьякову Александр Рицconi. Собиратель с упоением проводил здесь летние месяцы, много раз приглашал П.П. Чистякова, художников и других хороших знакомых погостить у него на даче²⁷⁶. При нем Кунцево, как отмечала старшая дочь Третьякова Вера Зилоти, превратилось в место, где с удовольствием проводило время «московское именитое купечество, любившее летом тишину и покой»²⁷⁷.

В коллекции встречаются и пейзажи камерного характера, часть из которых изображает внутренность леса (А.И. Мещерский. «Сосна. Этюд», 1896, Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого; и др.). В этом и других пейзажах композиция выстраивается таким образом, чтобы устремить взгляд зрителя на освещенный солнцем открытый горизонт и небо. В «Осени» Ю.Ю. Клевера (1881, Национальная галерея республики Коми) кряжистые деревья выстраиваются в виде кулис, которые оформляют узкий тоннель света на горизонте; в полотне В.Ф. Аммона «На опушке леса. Полдень» (1871, Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств) падающие тени от стволов в роще рисуют диагональ, которая указывает на панораму полей и лесов вдаль.

Пейзаж Аммона, как и пейзаж А.А. Киселёва («На пруду», 1895, Ставропольский краевой музей изобразительных искусств), а также ряд других

²⁷⁵ А.А. Рицconi – П.М. Третьякову. 19 июля [18]76, Сорренто. Цит. по: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1968. С. 251.

²⁷⁶ См. переписку Солдатёнова и Чистякова (ОР ГТГ, ф.2).

²⁷⁷ Зилоти В.П. В доме Третьякова. М., 2012. С. 199-200.

ландшафтов в коллекции показывают, что природа в представлении Солдатёнова, сформированном в контексте осмысления идей романтизма русской интеллигенцией, почти всегда неотделима от человека. В пространстве отобранных коллекционером итальянских ландшафтов эта тема выражена, с одной стороны, в виде наслаждения и умиротворенности человека окружающими его красотами. В пейзажах уже упомянутых Воробьева, Жамета, а также Раева («Вид Рима с горы Марио», 1853, Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств) стаффаж представлен женскими фигурами, которые созерцают открывающиеся перед ними виды и органично сливаются с ними.

В то же время присутствуют и более метафоричные образы, как, например, сопоставление мира человеческого в виде одиночных построек или групп зданий и мира природы, гораздо более масштабного и величественного (В.Г. Худяков. «Римская кампания», 1857, ГТГ). Это касается не только римских ландшафтов, но и малороссийских, которые интересовали Солдатёнова в не меньшей степени²⁷⁸ (И.Г. Давыдов. «Хутор над озером», 1853, Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств; Е.М. Хруслов. «Степь», 1887, ГТГ), а также пейзажей, изображающих северную часть России (М.К. Клодт. «Вид на острове Валааме», 1857, Томский областной художественный музей).

В дальнейшем в коллекции появляется мотив уходящей вдаль дороги посреди равнин, по которой бредут путники (Ф.И. Ясновский. «Пасмурный день», 1869, Ставропольский краевой музей изобразительных искусств; Ф.А. Васильев. «Оттепель», 1873, местонахождение неизвестно; С.Ю. Жуковский. «Зимняя дорога», 1895, предположительно Новочеркасский музей донского казачества). В этих вариантах образного ряда видится ещё одна художественная метафора – жизнь человека как переход, путь к Богу, о чём Солдатёнов рассуждает в письме к Рахманову (см. п. 2.2.1).

²⁷⁸ Судя по данным источников, Солдатёнов не единожды оказывался в южной части Российской империи. В отделе рукописей ГМИИ им. А.С. Пушкина (ф. 28) хранится фотография, на которой Солдатёнов запечатлён с Г.И. Хлудовым и неким Никитой Сергеевым, с дарственной надписью: «В память приятного путешествия по Южной России, с 27 августа по 2 октября 1864...».

Показателен один из последних пейзажей, приобретенных Солдатёнковым – «Весна – большая вода» (1897, ГТГ) И.И. Левитана, в котором так или иначе присутствуют все перечисленные смысловые элементы, привлекавшие коллекционера на протяжении полувека: напоминание о человеке внутри пейзажа в виде остроносой лодки и затопленных избышек на горизонте, интерес к растительности, отражающей специфику ландшафта.

Таким образом, выбор Солдатёнка внутри пейзажного жанра обусловлен устойчивой системой эстетических критериев, которая, с одной стороны, основывалась не только на философских концепциях 1830-1840-х годов, но и включала в себя более тонкие, личные аспекты. Их выявление требует дальнейшего исследования. В сложившемся ряде образов природы, созданных как мастерами 1850-х годов, сохранявших традиции пейзажа эпохи романтизма, но и других мастеров второй половины XIX века, принадлежавших как к петербургской, так и к московской живописной школе, прослеживается несколько устойчивых композиционных схем, которые, как и в случае с бытовой и исторической картиной, практически не меняются за весь период собирательской деятельности купца. Тому, насколько состав коллекции К.Т. Солдатёнка отличался от коллекций его современников, посвящен следующий раздел главы.

.

2.3. Собрание К.Т. Солдатёнова в кругу московских купеческих коллекций середины-второй половины XIX века

Среди московских купцов, проявивших себя не только в предпринимательской и общественной, но и в культурной сфере, К.Т. Солдатёнов являлся не единственным коллекционером. Наряду с ним на художественном рынке Москвы с разной степенью интенсивности проявляют себя ещё несколько собирателей.

К любителям искусства из купеческой среды проявляет внимание художественная публика и критика. А.Н. Андреев в сборнике «Картинные галереи Европы» в 1862 году, обозначая масштаб нового процесса в собирательстве, ссылаясь на деятельность МОЛХ в 1860-1862 гг., говорит о «множестве новых возникших» любителях искусства, а также о том, что выставки МОЛХ обнаруживают «богатство и значение многих московских художественных коллекций»²⁷⁹. Логичен вывод о том, что эти новые собрания начали активно формироваться в предыдущем десятилетии.

Причины интереса к купцам как покровителям искусства усматриваются не только в их сословной принадлежности, по своей сути далёкой от творческого мира, но и в том, что они, вовлекаясь в неизведанную для себя область, сталкивались с необходимостью самостоятельно найти для себя точки опоры (см. п. 1.2). Объяснение этому приведено в статье А. М. Эфроса, которая хотя и была опубликована в 1921 году, т.е., задолго после рассматриваемых событий, позволяет более объёмно взглянуть на феномен купеческого коллекционирования. По справедливому мнению автора, сравнивающего собирательство в Петербурге и в Москве, первое имело за собой почти двухсотлетнюю традицию, тогда как второе

²⁷⁹ Андреев А.Н. Картинные галереи Европы. СПб., 1862. С. 211.

являлось в большей степени самостоятельным продуктом. Эфрос подмечает, что московский коллекционер «должен был всё свое коллекционерство начинать с самого начала», «произошёл от самого себя»²⁸⁰.

Новые коллекционеры интересуются и русским, и западноевропейским искусством, стараясь осмыслить опыт не только отечественной, но и мировой художественной культуры. В некоторых из собраний искусство европейских мастеров превалирует над отечественным: таковы коллекции В.А. Кокорева²⁸¹, Д.П. Боткина²⁸², А.А. Борисовского²⁸³. Московские купцы немецкого происхождения И.Ф. Ценкер и О.И. Левенштейн приобретают только лишь работы западных мастеров²⁸⁴; П.М. Третьяков и Г.И. Хлудов, а также И.И. Четвериков, напротив, обращаются только к русским художникам. В коллекции В.С. Лепёшкина, по всей видимости, и русское, и западноевропейское искусство занимали примерно равные части²⁸⁵. Для К.Т. Солдатёнова приоритетным является русское искусство, которое он совмещает с произведениями западных мастеров, занимавшими значительно меньшую долю во всей коллекции (около 8 % от общего состава собрания)²⁸⁶.

Благодаря собирательской политике Солдатёнова, приобретающего с начала своей деятельности произведения высокого качества, работы в том числе выдающихся мастеров, его коллекция получает известность уже в начале 1850-х годов. В 1853 году Н.А. Рамазанов называет её «небольшой, но замечательной по составу галереей»²⁸⁷. Слова художника и критика, имеющего вес в художественном сообществе Москвы, не могли не привлечь дополнительное внимание к коллекции;

²⁸⁰Эфрос А.М. Петербургское и московское собирательство//Среди коллекционеров. 1921. №5. С. 18.

²⁸¹ См.: Указатель картин и художественных произведений галереи В.А. Кокорева / Сост. А.Н. Андреев. М., 1863.

²⁸² Каталог картин из собрания Д. П. Боткина. М., 1882.

²⁸³Боткина А.П. Указ. соч. С. 580.

²⁸⁴Брук Я.В. Указ. соч. С. 52.

²⁸⁵Боткина А.П. Указ. соч. С. 548.

²⁸⁶ Здесь находились как копии с западных шедевров, выполненные русскими художниками (например, копии с картин Рафаэля художников П.Т. Бориспольца и Г.К. Михайлова) и картины неизвестных художников, так и произведения живописцев середины – второй половины XIX века. Среди них – работы И.М. Матейсена, Г. Дребера, К. Марко, Б. Линдгольма. К сожалению, значительная часть работ сегодня требует тщательной атрибуции, поскольку при поступлении коллекции в Румянцевский музей в 1901 году авторы некоторых работ так и не были установлены.

²⁸⁷ Рамазанов Н.А. Художественные известия//Московские ведомости, 1853, 3 ноября (Литературный отдел).

вместе с тем они определённо выражали и уже сложившееся о ней общественное мнение.

В 1859 году значительно разросшееся собрание привлекает внимание петербургского критика и знатока искусства А.Н. Андреева (1830-1891), который высоко оценивает его как коллекцию русских картин в Москве²⁸⁸. Он же в 1862 году посвящает ей отдельную статью в уже упомянутом сборнике «Картины галереи Европы» под названием «Картинная галерея К.Т. Солдатёнова», где называет последнюю «одной из замечательнейших московских коллекций, собранной, с большим вкусом и знанием дела»²⁸⁹.

В то же время Андреев не обходит стороной и других выдающихся московских коллекционеров, деятельность которых находится на виду у большинства представителей художественного сообщества. В частности, критик упоминает о собрании В.А. Кокорева, богатого предпринимателя и старообрядца²⁹⁰, за которым, по его мнению, следует собрание Солдатёнова, а также собрание ещё одного коллекционера, приобретавшего работы русских художников с 1856 года – П.М. Третьякова.

А.Н. Андрееву вторит критик К. А. Варнек (1828-1882), который описывает галереи Кокорева и Солдатёнова в одной статье. Критик не сравнивает собрания между собой напрямую, но при этом, как и Андреев, опубликовавший в 1863 каталог кокоревской коллекции²⁹¹, уделяет последней больше внимания.

Такой подход представляется абсолютно логичным. К началу 1860-х годов в коллекции Кокорева находилось свыше 500 единиц, тогда как в коллекции Солдатёнова – около 60. Более того, в январе 1862 года Кокорев открывает в Китай-городе в Москве публичную галерею, где не только экспонирует свою коллекцию, но и устраивает залы для публичных лекций, культурных встреч и т. д.²⁹².

²⁸⁸ А.А. [А.Н. Андреев]. Корреспонденция из Москвы//Иллюстрация. 1859. 10 декабря. №98. С. 362.

²⁸⁹ Андреев А.Н. Указ. соч. С. 211.

²⁹⁰ В.А. Кокорев принадлежал к поморскому согласию старообрядчества.

²⁹¹ Указатель картин и художественных произведений галереи В.А. Кокорева / Сост. А.Н. Андреев. М., 1863.

²⁹² Панова Т.М. Кокоревская галерея//Русское искусство. 2017. №4. С. 11.

Насколько различались вкусы обоих коллекционеров, которые долгое время общались²⁹³, вплоть до смерти Кокорева в 1889 году? Безусловно, в этих двух собраниях, составляемых практически одновременно, присутствовали работы одних и тех же художников. Как и Солдатёнков, Кокорев приобретает произведения мастеров, получивших профессиональное признание в виде академических наград и званий: выпускников ИАХ, академиков и профессоров. Это ключевые для русского искусства 1830-1850-х годов мастера – К.П. Брюллов, А.А. Иванов; С.М. Воробьев, С.Ф. Щедрин, В.А. Тропинин, художники, представлявшие новейшую русскую школу на рубеже 1850-1860-х годов – И.К. Айвазовский, А.П. Боголюбов, Л. Ф. Лагорио, В.Г. Худяков, М.К. Клодт и др.

Однако на этом сходства двух коллекций заканчивались. В кокоревском собрании преобладали пейзажи и портреты, среди же образцов бытового жанра отсутствовали примеры критического направления – он был представлен композициями идиллического характера, посвящёнными русскому помещицкому и крестьянскому быту, будням простолюдинов²⁹⁴. Это касается как одиночных сцен с народными типами (в их числе – «Старуха с пряжей» Н.А. Заваруева, «Крестьянская нянька» Пуговщикова, «Ямщик, играющий на балалайке» Захарова, «Русская девушка» В.М. Резанова, «Малороссийский бандурист» К.А. Трутовского), так и многофигурных. В последних превалирует тема русской удачи, праздничного залихватства («Свадебный поезд» Н.Е. Сверчкова, «Поздравление молодых в доме помещика» Г.Г. Мясоедова)²⁹⁵.

Как представляется, сознательный отказ Кокорева от негативно окрашенных или критически осмысляющих реальность образов был в том числе связан с его изначальным желанием создать коллекцию образцово-показательного типа и превратить её в публичную галерею. Вероятно, по этой же причине купец

²⁹³ В уже упомянутом «Списке подозрительных лиц» 1858 года Солдатёнков назван «приятелем Кокорева» (см.: Толстяков А.П. Указ. соч. С. 18). Имена обоих купцов называет П.П. Чистяков в 1885 году в письме к П.М. Третьякову: «Правда ли, что Вы и Кузьма Терентьевич весной ездили к купцу Кокореву на озеро Машино пировать?» (Цит. по: П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 174).

²⁹⁴ Юденкова Т.В. Василий Александрович Кокорев и его картинная галерея. К истории коллекционирования и меценатства/ Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Т.12. 2009. С. 205.

²⁹⁵ Панова Т.М. Кокоревская галерея//Русское искусство. 2017. №4. С. 11.

стремится представить творчество уже перечисленных известных мастеров в максимальном объеме, создавая своего рода монографические блоки внутри своей коллекции. Наиболее яркий пример – собрание из сорока картин К.П. Брюллова, относящихся к разным периодам его творчества, которое во многом послужило общественному признанию кокореvской коллекции²⁹⁶.

Интересно, что в случае с другими мастерами, в частности, А.П. Боголюбовым (в собрании Кокорева находилось 11 его пейзажей) коллекционер часто приобретает по несколько картин, в которых обыгрывается тот или иной мотив или сюжет. В опубликованном при жизни Кокорева каталоге коллекции в описании следующих друг за другом картин можно часто встретить фразу «пандан предыдущему»²⁹⁷. Вероятно, «дублируя» произведения в собственной коллекции, Кокорев таким образом старался увеличить масштаб собрания, не теряя при этом его качества.

С особенностями концепции кокореvской коллекции связано и другое её отличие от коллекции Солдатёнова – значительное количество живописи последней трети – конца XVIII века: работ Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, Ф.А. Алексеева, О.А. Кипренского и других выдающихся мастеров. Кажется верным предположение о том, что Кокорев таким образом стремится продолжить традиции коллекционирования, заложенные маститыми петербургскими собирателями, в числе которых Ф.И. Прянишников (1793-1867), а также Н.Д. Быков (1812-1884) (у последнего Кокорев приобретает несколько работ²⁹⁸) и др.

Именно это различие между двумя коллекциями становится главным критерием для их оценки. Тот же Андреев отмечает, что солдатёновское собрание в отличие от кокореvского «не имеет претензии на систему»²⁹⁹. Показательно, как Андреев понимает системность в коллекции – по его мнению, она должна включать художников XVIII – первой половины XIX века, т.е. «родоначальников или представителей девственного русского искусства», которых в солдатёновской

²⁹⁶ Брук Я.В. Указ. соч. С. 37.

²⁹⁷ Андреев А.Н. Указатель картин и художественных произведений галереи В.А. Кокорева. М., 1863.

²⁹⁸ Брук Я.В. Указ. соч. С. 25.

²⁹⁹ Андреев А.Н. Картины галереи Европы. Т.1. СПб., 1862. С. 210.

коллекции недостаточно (таковыми, по его словам, являются только Брюллов и Иванов).

Из этих высказываний критика становится ясно, что в середине XIX века качество коллекции, её полновесность определяются прежде всего научным подходом со стороны владельца, его опорой на конкретные этапы истории русского искусства и желанием отразить их в коллекции. Однако, как представляется, Солдатёнков намеренно отказывается от этого ретроспективного метода, обратив свой интерес в 1850-е годы к актуальным процессам в русском искусстве и надеясь повлиять на них благодаря собственному участию.

Если с Кокоревым Солдатёнкова на начальном этапе коллекционирования сближала общность цели – создать галерею в Москве и поддерживать русских мастеров, то с Г.И. Хлудовым, другим московским купцом, принадлежавшим к старообрядческому роду, его объединяла схожесть вкусов в отношении творчества некоторых художников. Купец 1-й гильдии, мануфактур-советник, владелец торгового дома «А. и Г. Ивана Хлудова сыновья» и бумагопрядильной фабрики в Егорьевске, благотворитель, Хлудов начал составлять свою коллекцию в конце 1850-х годов. Первой в его собрании становится работа В.Г. Перова «Приезд станового на следствие» (1857, ГТГ), затем коллекционер приобретает ещё несколько работ мастера.

Как представляется, на начальном этапе коллекционирования Хлудов ориентировался на своего старшего друга, Солдатёнкова, с которым его сближала общая предпринимательская деятельность³⁰⁰. В его собрании появляется эскиз «Вирсавии» Брюллова, авторское повторение «Проводов покойника» Перова, а также работы Федотова, Айвазовского, Боголюбова, Риццони. Судя по письмам, Солдатёнков брал на себя роль посредника между Хлудовым и художниками, передавая им заказы купца³⁰¹, из чего следует вывод о том, что Хлудов изначально

³⁰⁰ Вместе с Солдатёнковым Герасим Хлудов и его брат Алексей, коллекционер древних книг и рукописей, являлись учредителями «Товарищества Кренгольмской мануфактуры».

³⁰¹ «Солдатенков мне пишет, что Хлудов Г.И. желает иметь моих работ картины две, несложных; я немедленно написал, что у меня в приготовлении» (А.А. Риццони – П.М. Третьякову. [Февраль 1870], Рига. Цит. по: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1968. С. 10).

создавал коллекцию для себя, не пытаясь активно устанавливать личные контакты с представителями творческой сферы. Хлудовское собрание украшало комнаты в его доме в Замоскворечье, а после смерти Хлудова в 1885 году было разделено между его наследниками.

В этой связи становится ясно, почему, несмотря на некоторую схожесть вкусов, современники не сравнивали коллекции Солдатёнова и Хлудова, поскольку первая всё же была доступна для частного осмотра (см. п. 4.1). Однако солдатёновское собрание с конца 1860-х годов не сравнивается и с собранием П.М. Третьякова, который с этого момента являлся главным собирателем русского искусства, монополизировав художественный рынок Москвы³⁰².

К.Т. Солдатёнов и П.М. Третьяков общаются с 1850-х годов³⁰³: последний выступает посредником между Солдатёновым и некоторыми художниками. В 1870-е годы и далее двух коллекционеров связывают более тесные, приятельские отношения. Семья Третьякова арендовала дачу у Солдатёнова в подмосковном Кунцеве, в эти же годы состоялась их совместная поездка в Крым³⁰⁴.

Судя по источникам, общение коллекционеров на почве коллекционирования было достаточно деликатным. Переписка с такими художниками как А. Г. Горавский, А.А. Риццони, П.П. Чистяков, Ф.А. Бронников доказывает, что Третьяков был информирован о действиях Солдатёнова на художественном рынке. В письмах он позволяет себе высказывания относительно тех или иных приобретений купца, однако естественным образом не выражает их напрямую. Показательно письмо Третьякова к Чистякову, в котором собиратель выражает беспокойство относительно художественных «упущений» Солдатёнова: «скажите, пожалуйста, ведь он (К.Т. Солдатёнов – *М.К.*) видел Стрепетову Репина³⁰⁵, которая так Вам нравится, и не купил и цену не спросил, а цена-то ей, по-моему [кажется], Репиным назначена 1000 р. Напишите ему Ваше мнение о

³⁰²Юденкова Т.В. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М., 2020. С.

³⁰³ Боткина А.П. Указ. соч. С. 55.

³⁰⁴ Юденкова Т.В. С. 252.

³⁰⁵ По-видимому, речь идет о «Портрете актрисы Пелагеи Антиповны Стрепетовой» (1882, ГТГ) кисти Репина.

картине и посоветуйте купить. Потом у него нет Маковского крупной вещи, есть так, незначительные; а ведь Вы знаете, что это крупный художник! Почему бы не купить Кузьме Терентьевичу «Оправданную»³⁰⁶. Я не беру эти картины, потому что не купить же все, что нравится, и у меня по 15 номеров обоих этих художников. Следовало бы указать ему на эту картину, если ее не купят в Петербурге»³⁰⁷.

Эти слова Третьякова показывают, что художественные предпочтения Солдатёнова были известны ему лишь частично. Если полотно В.Е. Маковского в той или иной степени вписывалось в солдатёновскую коллекцию, то портрет кисти И. Е. Репина, представляющий конкретного человека, не знакомого с Солдатёновым лично³⁰⁸, никак не мог стать её частью. В то же время высказывания Третьякова обнаруживают особенности его собственных задач как коллекционера, целью которого являлось систематическое отражение истории русского искусства, его развития не только во второй половине XIX века, но и в другие периоды. Нескольким ранее Третьяков в письме к тому же Чистякову указывает: «...я задался собрать русскую школу, как она есть в последовательном своем ходе»³⁰⁹.

Анализ исследователями коллекции, собранной в период с 1856 по 1898 год (более 3000 ед.), показал, что в третьяковском собрании присутствовали как шедевры, так и работы второго ряда, произведения как известных, так и малоизвестных мастеров, разнообразные варианты пейзажного и бытового жанра, исторические полотна, заметное число портретов, изображающих деятелей русской культуры и т. д.³¹⁰.

СобираТЕЛЬСКАЯ политика Третьякова приводит к тому, что к концу 1870-х годов за ним закрепляется статус единственного значительного отечественного коллекционера: «все лучшие вещи современной русской живописи собраны и

³⁰⁶ В.Е. Маковский. «Оправданная». 1882. ГТГ.

³⁰⁷ П.М. Третьяков – П.П. Чистякову. 13 марта 1882. Москва. Цит. по: П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 118.

³⁰⁸ В коллекции Солдатёнова были представлены портреты тех лиц, с которыми он близко общался, проявлял глубокое почтение, восхищался персоной (см. Приложение).

³⁰⁹ См.: П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 97.

³¹⁰ Юденкова Т.В. Павел и Сергей Третьяковы. Коллекции. М., 2022.

тщательно собираются одним П.М. Третьяковым»³¹¹. Ценность коллекции Солдатёнова определяли в первую очередь те работы, которые появились в ней в 1850-1860-е годы. Тот же Андреев подчеркивает в 1862 году, что выбор Солдатёнова в отношении современного искусства сделан со «знанием дела»³¹².

В 1880-е годы, когда коллекция Солдатёнова расширяется в количественном отношении, П.Д. Боборыкин между строк подводит читателя к мысли о том, что ключевыми в солдатёновской коллекции являются работы мастеров академического круга, за ними же следуют жанровые полотна 1850-1860-х годов. Это замечание в особенности интересно, учитывая то, что аналогичным образом поступает и редакция «Художественного журнала». Для публикации в альбоме-приложении к этому изданию, призванному познакомить широкий круг читателей с произведениями из лучших частных коллекций, отобраны приобретённые Солдатёновым произведения именно академических мастеров, включая представителей римской колонии, а также работы Федотова, Перова, Попова и некоторых других художников 1850-1860-х годов.

Таким образом, определяя особенности солдатёновской коллекции, критика вновь оценивала её с точки зрения «системности». Качество собрания определялось наличием/отсутствием в нем произведений, созданных выдающимися мастерами второй половины XIX века; оно должно было являться своего рода иллюстрацией актуальных процессов в отечественном искусстве. Этот же подход использовали исследователи в 1980 – 1990-е годы³¹³.

Между тем, в сознании большинства московских художников, знатоков и любителей искусства, собрание Солдатёнова является важной составляющей русской культуры XIX века. Оно сопоставляется с коллекцией Третьякова как собрание, в котором представлены те же имена, но в меньшем объеме. Так, например, в календаре-альманахе за 1887 год указывается: «обращаясь к галерее

³¹¹ Игра в самолюбие и серьезное дело. Окончательные итоги аукциона В.В. Верещагина // Петербургский листок. 1880. № 61.

³¹² Андреев А.Н. Картины галереи Европы: Собрание замечательных произведений живописи различных школ Европы / Ред. А. Андреев. Т. 1-3. - Санкт-Петербург: М.О. Вольф, 1862-1864. С. 211.

³¹³ См. историографический раздел во Введении.

К.Т. Солдатёнова, мы почти не встретим имен, которые не были бы знакомы нам из обзора третьяковской галереи»³¹⁴. Показателен, к примеру, отзыв художника К.А. Савицкого, который, посетив обе галереи, отметил: «у обоих душа моя радовалась, переглядывая все знакомое и незнакомое»³¹⁵. Другими словами, в оценке современников прослеживалось уважение к задачам, поставленным коллекционером в период зарождения в Москве художественной жизни, память о его просветительских намерениях (см. п. 2.1.).

Безусловно, наличие в Москве других более масштабных коллекций, события в художественной жизни, связанные в том числе и с музейно-выставочной деятельностью, а также особенности доступа к коллекции (см. п. 4.1) не позволяет им увидеть в солдатёнковском собрании более глубокий набор смыслов. В то же время от их внимания не укрывается качество самой коллекции, наличие в ней как знаковых произведений, относящихся ко второй XIX века, так и менее выдающихся образцов, в той или иной степени позволяющих воспринять особенности художественного вкуса коллекционера. Немаловажную роль играет и тот факт, что Солдатёнков продолжает заниматься коллекционированием и выступать меценатом, ценящим русское искусство, несмотря на активную торгово-промышленную и общественную деятельность.

³¹⁴Пругавин А.С. Московский иллюстрированный календарь-альманах на 1887 г. М., 1887. С. 256.

³¹⁵ К.А. Савицкий – И.Н. Крамскому. 13 августа 1875. Цит. по: Переписка И.Н. Крамского: в 2 т. Т. 2.: Переписка с художниками. М., 1954. С. 477.

Глава 3. «Лаборатория коллекционера»: аспекты собирательской практики К.Т. Солдатёнова

Погружаясь в процесс коллекционирования, московское купечество, в особенности та его часть, которая интересовалась русским современным искусством, так или иначе сталкивалась с необходимостью выстраивать своего рода систему, внутри которой оно могло бы осуществить свои намерения. Однако в середине XIX века в Москве художественная жизнь только начинает развиваться. Иницилируемая Московским художественным обществом выставка учащихся МУЖВ, как и академические выставки, демонстрирующие успехи учеников ИАХ, проводятся лишь раз в год и потому не могут стать исчерпывающим источником приобретений.

Безусловно, массовое собирательство, о котором пишут Стасов и Бурышкин (см. п. 1.1.), не было бы возможным, если бы в Москве отсутствовали подходящие для этого условия. В 1850-е годы в древней столице появляются несколько антикварных и художественных магазинов (Аванцо, Дациаро и др.), которые в том числе выполняют комиссионерские функции³¹⁶. Более того, в это же время московский купец третьей гильдии И.И. Родионов открывает на Покровке магазин по продаже произведений искусства, для которого в 1858 году выстроено специальное здание – картинная галерея с верхним светом³¹⁷.

Несмотря на это, коллекционеры, которые задались более серьёзными целями, стараются постепенно налаживать контакты с самими мастерами, преодолевая таким способом существующий разрыв между деловой и творческой сферами. Они общаются с заинтересовавшими их мастерами напрямую, нередко лично участвуя в процессе создания и дальнейшего бытования произведения, т.е., становятся фигурантами так называемого «первичного художественного рынка»³¹⁸,

³¹⁶ Имеется в виду закупка произведений искусства по запросам отдельных корреспондентов или по указанию Правления, продажа работ и получение определённого процента с прибыли.

³¹⁷ Подробнее см. Брук Я.В. Указ. соч. С. 31.

³¹⁸ Термин введен Д.Я. Северюхиным, исследователем истории художественного рынка в России (подробнее см.: Северюхин Д.Я. Художественный рынок: как это следует понимать в искусствоведении//Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2011. С. 69-73; и др.)

в котором непосредственным участником рыночных отношений является сам художник как производитель товара.

Сближение с художественным миром, по-видимому, оправданно считалось гарантом успешного формирования коллекций. По этой причине коллекционеры стараются установить и сохранить доверительные отношения с мастерами, однако осуществляют это различными способами, исходя из собственных личностных особенностей и масштаба поставленных задач.

Опубликованные источники позволяют сделать вывод о том, что московские собиратели посещают мастерские художников как в Москве, так и в Петербурге, где приобретают картины и договариваются о дальнейших заказах, ведут с ними переписку, стараясь получить информацию о выставках, других мастерах, художественной ситуации и т.д. Нередко коллекционеры вовлекаются в более широкий художественный круг: так, В.А. Кокорев посещает пятничные собрания при Обществе поощрения художеств (ОПХ), стараясь расширить круг своих знакомств; П.М. Третьяков же приглашает художников остановиться в его доме в Лаврушинском переулке, выполняет в том числе их личные просьбы³¹⁹.

Как и его современники, К.Т. Солдатёнков видится с художниками в мастерских за границей и в России – К.П. Брюлловым, А.А. Ивановым, Е.С. Сорокиным, А.Д. Жаметом, М.С. Эрасси, Н.А. Рамазановым, И.К. Крамским, В.М. Васнецовым, и т.д. Как правило, он заранее договаривается о покупке понравившегося ему произведения. Так, увидев в мастерской К.Ф. Гуна «Сцену из Варфоломеевской ночи», коллекционер сразу же изъявил желание приобрести ее, о чем упоминает А.А. Риццони: «К.Т. Солдатёнков удержал у Гуна право по окончании картин купить или ту или другую, что ему лучше понравится»³²⁰. Пейзаж Левитана «Весна – большая вода» Солдатёнков покупает у автора до открытия передвижной выставки: в каталоге выставки указывалось, что «Весна — большая вода» является собственностью коллекционера.

³¹⁹Юденкова Т.В. Указ. соч. С. 29.

³²⁰ Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову....М.,1960. С. 240.

На собирательскую политику Солдатёнова влияет и оживление художественной жизни с появлением Московского общества любителей художеств (МОЛХ), Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ) в 1871 году.

При этом коллекционер достаточно сдержан в общении с творческим кругом и сохраняет с ним дистанцию. В имеющихся письмах и воспоминаниях отсутствуют свидетельства его разногласий с художниками или же какого-либо недопонимания. Показательны письма А.Г. Горавского к Третьякову, в которых он описывает процесс работы над портретом Солдатёнова (1858, ГТГ) и встречи с коллекционером по этому поводу³²¹. Судя по ним, Солдатёнов не высказывал напрямую своего мнения относительно готовой работы – Горавский же старался предугадать его реакцию и обеспечить себе дальнейшую уверенность. Посредником между ними в этой ситуации становится Третьяков, которого Горавский впоследствии благодарит: «весьма был обрадован, что Вы внушили Солдатенкову поступать со мною откровенно»³²².

Коллекционер весьма сдержанно относится к возникающей между ним и другими собирателями конкуренции. Так, например, Солдатёнов, несмотря на желание приобрести картину Крамского «Христос в пустыне», которая могла бы стать одним из шедевров в его коллекции наряду с полотнами «Явление Христа народу» Иванова, «Тайная вечеря» и «В Гефсиманском саду» Н.Н. Ге, спокойно воспринимает отказ художника продать ему картину, уважая право П.М. Третьякова³²³.

³²¹ См. подробнее: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову: 1856-1869. М., 1960.

³²² А.Г. Горавский – П.М. Третьякову. 28 октября 1857. Село Уборки. Цит. по: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1960. С. 20-21.

³²³ В переписке с Ф.А. Васильевым Крамской рассказывает о том, как Солдатёнов приходил к нему в мастерскую с просьбой приобрести картину. Крамской отказался уступать полотно и заявил, что «П.М. Третьяков заявил раньше желание». В ответ Солдатёнов «откланялся» и более не поднимал этот вопрос (См.: И.Н. Крамской - Ф.А. Васильеву. 13 февраля 1873 // Переписка И.Н. Крамского: в 2 т. Т. 2: Переписка с художниками. М., 1954. С. 168). И.Н. Крамской – Ф.А. Васильеву. 13 февраля 1873 // Переписка И.Н. Крамского: в 2 т. Т. 2: Переписка с художниками. С. 168.

Характерно и то, что собиратель осознает ценность работы художника вне зависимости от результата. Намереваясь приобрести картину А.И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ)³²⁴ и затем задумавшись о заказе художнику повторения картины, он высказывается так в письме к П.П. Чистякову: «Я думаю, лучше купить, что есть у художника готовое, нежели заказывать, ибо копия, если и неудачная выйдет, вы все-таки обязаны ее взять»³²⁵.

Избранная Солдатёнковым тактика, на первый взгляд не предполагающая сближения с мастерами, объясняется и особенностями его личности. Об этом упоминает А.А. Риццони в интервью, опубликованном в память о коллекционере в 1901 году: «он не допускал к себе близко»³²⁶. При этом он же говорит о «некоторых представителях нашего художества, близких и дружных к нему». Действительно, Солдатёнков не избегает и более тесных отношений с избранными художниками. В представлении купца создание частной галереи предполагает проникание внутрь художественной сферы – не только самостоятельно, но и с помощью её непосредственных представителей.

В п. 1.3. и далее в тексте уже упоминалось о том, что с первых пор коллекционирования Солдатёнков особенно выделяет А.А. Иванова (1806-1858) и именно ему сообщает о своём желании создать собрание русского искусства. По-видимому, стремясь к содержательности и насыщенности коллекции с художественной точки зрения, но при этом не претендуя на звание знатока, Солдатёнков желает заручиться поддержкой Иванова. С его помощью он пытается выявить перспективных мастеров внутри сообщества римских пенсионеров, а потому снабжает Иванова деньгами и просит в письме от 1852 года, чтобы тот покупал «для него все хорошее, что есть у русских художников»³²⁷.

Как кажется, на это решение Солдатёнка могли повлиять несколько факторов. Целенаправленно отправляясь в Рим, купец вполне осознавал особое

³²⁴ Покупка не состоялась, однако показателен сам интерес коллекционера к этому полотну.

³²⁵ К.Т. Солдатёнков – П.П. Чистякову. 1 мая 1880. Москва. Цит. по: П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 106.

³²⁶ М.е. Солдатёнков и его галерея. Беседа с А.А. Риццони//Новое время. 1901.

³²⁷ К.Т. Солдатёнков – А.А. Иванову. 1852//ОР ИРЛИ. Ф. 365. Оп. 2. Ед. хр. 53. Л. 5.

положение художника среди других пенсионеров, знал об уважительном отношении Иванова к Гоголю, его дружбе с семьёй Боткиных. Более того, договорившись с Ивановым в 1851 году о приобретении эскиза к полотну «Явление Христа народу», Солдатёнков определённо воспринимал последний как первую значительную работу в его формирующейся коллекции, своим же доверием к художнику подчёркивал совпадение их художественного вкуса и устремлений в искусстве (см. п. 2.2).

Между тем, в историографии сложилась традиция преуменьшать самостоятельность художественного выбора Солдатёнкова в том числе в связи с его просьбой к художнику. Отметим, что на первый взгляд, Иванов действительно принимал участие в формировании солдатёнковской коллекции. Тот же Стасов одним из первых замечает: «Иванов охотно принял это поручение и указывал картины...»³²⁸. Однако эти слова критика не вполне верны: Иванов, судя по опубликованным письмам к Солдатёнкову, выступает именно посредником, информируя Солдатёнкова о текущей художественной ситуации в Риме по мере своих возможностей. Поскольку в этот момент он усиленно работает над «Явлением Христа народу» и сокращает до минимума общение с другими представителями колонии³²⁹, его влияние на осведомленность Солдатёнкова очень невелико. В 1852-1853 годах Иванов сообщает ему лишь о том, как продвигается работа А.Д. Жамета над заказом коллекционера, а также о том, что Ф.А. Моллер не сможет написать для Солдатёнкова картину, несмотря на оставленный купцом задаток.

В течение последующих полутора лет Иванов и Солдатёнков не переписываются, однако спустя некоторое время Солдатёнков, как следует из слов Иванова, вновь обозначает свое желание – «узнать о положении русских художников в Риме, или, лучше сказать, привести полный итог, описав их занятия, и иметь рассуждение об оных»³³⁰. Несмотря на это, Иванов, хотя и выразив горячее

³²⁸Стасов В.В. Указ. соч. С. 598.

³²⁹Степанова С.С. Рим. Мастерская русских художников. С. 144.

³³⁰ А.А. Иванов – К.Т. Солдатёнкову. 1855. Цит. по: А.А. Иванов. Его жизнь и переписка... С.342.

желание поддержать коллекционера («Весьма отрадно мне видеть вас в полном расположении действовать в пользу наших русских художников, и в особенности доверенность, с какой вы ко мне обращаетесь, я в самом деле не могу не принять без искреннего и сердечного удовольствия»), сообщает ему лишь о нескольких небольших полотнах Боголюбова, Давыдова и Чернышёва, которые должны быть посланы на академическую выставку (эти работы в коллекции Солдатёноква не обнаружены – *М.К.*).

Иванов оправдывает это тем, что большинство пенсионеров, по его мнению, работают недостаточно активно («вы сами видите, что выбор сделать у художников невозможно, ибо каждый представляет едва одно свое произведение в настоящую минуту»³³¹), а сам он не может в полной мере взять на себя ту ответственность, которую предлагает ему коллекционер («природа нашего живописного дела и мои действия вообще медленны, особливо это новое положение, в которое вы меня ставите, - быть как бы судьей и ценителем – требует большой осмотрительности»³³²). В последующей переписке художник сообщает коллекционеру только лишь о ходе работы над «Явлением» и передаче Солдатёнкову эскиза. После смерти Иванова в 1858 году коллекционер, как уже отмечалось ранее, чаще посещает Рим и активно знакомится с творчеством римских пенсионеров.

Показательно, что в том же 1852 году Солдатёнков одновременно обращается с похожей просьбой к художнику Л.М. Жемчужникову (1828-1912). В воспоминаниях живописца описывается его первая встреча с Солдатёнковым в Сокольниках, где у купца находилась дача: «Солдатёнков угостил нас чаем, и мы разболтались о петербургских художниках и умершем друге моем, старике Егорове. Время прошло в разговорах об искусстве»³³³. Обучавшийся в Академии художеств Жемчужников хорошо знал не только А.Е. Егорова, одного из крупных живописцев первой трети XIX века, но и К.П. Брюллова, а также и других мастеров,

³³¹ Там же.

³³² А.А. Иванов – К.Т. Солдатёнкову. 1855. Цит. по: А.А. Иванов. Его жизнь и переписка...С. 344.

³³³ Жемчужников Л.М. Указ. соч. С. 139.

был знаком с творчеством и других мастеров академического круга. Осознавая это, коллекционер не случайно просит Жемчужникова «покупать для него у художников работы», которые он найдет «достойными».

Однако при этом Солдатёнков, как отмечает Жемчужников, продолжает общение с ним в переписке, а потому свой выбор художник так или иначе мог согласовывать с самим коллекционером. Показательна в этой связи покупка Жемчужниковым «Молящейся девушки» Я.Ф. Капкова, у которой, последний по желанию Солдатёнкова переписывает пальцы крестьящейся руки (см. п. 2.1).

Среди других приобретений Жемчужникова – «Вдовушка» П.А. Федотова, с которым Жемчужников был лично знаком и почитал его творчество. Художник также приобретает для коллекционера несколько собственных рисунков, а также рисунки А.Е. Егорова и А.Е. Бейдемана, которые поступили в Румянцевский музей позже основной части коллекции Солдатёнкова³³⁴. Однако на этом роль Жемчужникова в пополнении солдатёнковской коллекции можно считать оконченной – художник вскоре уезжает в Малороссию и вновь встречается с Солдатёнковым только в 1875 году, на собраниях Московского Художественного Общества.

Другими словами, доверяя и Иванову, и Жемчужникову, Солдатёнков старается обеспечить своему замыслу определённый масштаб, поскольку активная общественная, религиозная и предпринимательская деятельность, сохранение некоторого пиетета перед художественной сферой не позволяет коллекционеру взять на себя единолично процесс приобретения картин для собрания. Однако эта идея оказывается несостоятельной: художникам оказывается не под силу выполнить заданную коллекционером широкую программу.

Факт приближения Солдатёнковым к себе ещё одного художника показывает, что собирательская политика коллекционера несколько трансформировалась. Купец привлекает его как консультанта, который сопровождает Солдатёнкова во время визитов в мастерские художников. Об этом

³³⁴ Вероятно, эти работы хранились у В.И. Солдатёнкова, племянника коллекционера.

упоминает А.Г. Горавский в письме к Третьякову, к которому Солдатёнков должен был явиться для осмотра нескольких полотен Горавского: «Потрудитесь натянуть на подрамник солдатенковскую картину и показать ему «Старуху» и этюд. Если не он, то Раев может осудить»³³⁵.

Речь идёт о пейзажисте и мозаичисте В.Е. Раеве (1807-1870), академике ИАХ, с которым Солдатёнков познакомился в 1855 году в Петербурге, прибыв на похороны императора Николая I в числе депутатов от Москвы³³⁶. По совету Солдатёнкова Раев вскоре прибывает в Москву, чтобы иметь возможность выгодно продать свои работы, и впоследствии остаётся здесь навсегда. С 1855 года, по словам самого Раева, он проживает на даче Солдатёнкова в Сокольниках, в его особняке на Мясницкой улице, а затем и на даче в Кунцеве³³⁷. Судя по опубликованным письмам, Раев пересекается и с другими московскими коллекционерами – братьями Хлудовыми, Лепешкиными, Четвериковым, а также Третьяковым, однако именно с Солдатёнковым его связывает долгая дружба вплоть до смерти Раева в 1870 году³³⁸.

Интерес купца к личности Раева мог быть связан и с его творческой биографией. Пик популярности художника пришелся на 1830-е и 1840-е годы³³⁹. Раева, тяготевшего к романтическому направлению в живописи, неоднократно сравнивали с английскими пейзажистами начала XIX века, в частности, с Дж. Мартином (1789-1854)³⁴⁰, сам же он во многом воспринял традиции, заложенные М.Н. Воробьевым³⁴¹. Немаловажным критерием могло стать и общение Раева с художниками римской колонии на рубеже 1840-1850-х годов, его восхищение римскими ландшафтами и итальянской культурой в целом.

³³⁵ А.Г. Горавский – П.М. Третьякову. 15 июня 1858. Цит. по: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1960. С. 47.

³³⁶ Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни. М., 1993. С. 43.

³³⁷ Там же. С. 45.

³³⁸ Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 2016. С. 55.

³³⁹ Сенющенкова М.П. Итальянские альбомы В.Е. Раева из собрания Третьяковской галереи//Третьяковские чтения: сборник материалов конференции. М., 2019. С. 141.

³⁴⁰ Раев В.Е. Указ. соч. С. 6.

³⁴¹ Афанасьева И.А. Итальянский пейзаж в творчестве русских художников первой половины XIX века: путь к пленэрной живописи. Третьяковские чтения. 2020: материалы отчетной научной конференции. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2022. С. 34-50.

Между тем, схожесть вкусов художника и коллекционера отнюдь не означает, что Солдатёнков при выборе работ всецело полагался на мнение Раева, перепоручив ему составление коллекции. Вероятно, на начальном этапе собирательства Солдатёнков возлагал на Раева, как и на двух других мастеров, задачу поиска качественных с художественной точки зрения работ, однако в дальнейшем ему отводится роль именно доверенного лица.

Поселившись в Москве, Раев выполняет различные поручения Солдатёнкова. В 1854 году по просьбе коллекционера он едет в Рим для копирования нескольких работ Рафаэля. Живописец договаривается с мастерами о получении картин на имя купца – так, например, В.Г. Перов в письме к комитету Общества любителей художеств упоминает о некоем доверенном коллекционера, который не может ему «выдать денег без картины»³⁴². Помимо этого, он извещает художников о зарубежных поездках Солдатёнкова, занимается отправкой его полотен на Всемирную выставку в Лондоне в 1862 году³⁴³ и т.д. Раев мог заниматься составлением описи собрания Солдатёнкова и выступать смотрителем его коллекции, о чём свидетельствуют данные в нескольких статьях энциклопедического характера, опубликованных в начале XX века³⁴⁴.

В п. 2.1. уже говорилось о том, что в начале 1860-х годов концепция солдатёнковского собрания частично меняется, и коллекционер бросает почти все свои силы на поддержку русской художественной колонии в Риме. Тем не менее Солдатёнков, не проживая в столице Италии постоянно, нуждается в человеке, который бы мог стать для него посредником, в том числе предоставляющим информацию о творчестве интересующих его художников. Им становится П.П. Чистяков (1832-1919), мастер исторической и портретной живописи, академик ИАХ с 1870 года, один из наиболее известных педагогов Академии.

³⁴² Копия письма В.Г. Перова в Комитет Общества любителей художеств. 22. 11. 1861//ОР ГТГ. Ф. 52. Ед. хр. 27.

³⁴³ Письмо П. М. Третьякова к Ф. И. [Иордану] от 17 января 1862. Копировальная книга П. М. Третьякова за 1860–1888 // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 4751. Л. 32.

³⁴⁴ К примеру, А. Новицкий указывает, что Раев жил в доме Солдатёнкова, «заведую его художественной галереей» (Цит. по: Русский биографический словарь А.А. Половцова. 1910. Т.15. С. 410.

Сохранившаяся, до сих пор не опубликованная дружеская переписка коллекционера и художника в отделе рукописей ГТГ³⁴⁵ позволяет говорить о том, что в первые годы знакомства с Чистяковым Солдатёнков сохраняет через него свой контакт с римскими пенсионерами. Художник описывает работу в мастерских, рассказывает о том, как продвигается работа над заказами Солдатёнкова. Сам же коллекционер пересылает Чистякову деньги за картины, просит связаться с теми или иными художниками и уведомить их о получении Солдатёнковым писем и т.д.

Уже после того как Чистяков переезжает в Санкт-Петербург, коллекционер просит художника заниматься возвратом принадлежавших ему картин из столицы в Москву после выставок³⁴⁶, в частности, после Всемирной выставки в Париже 1878 года; поручает узнать у В.М. Васнецова о возможности приобрести картину «Преферанс» (1879, ГТГ), которую коллекционер ранее увидел на передвижной выставке.

Через Чистякова Солдатёнков узнает о событиях художественной жизни в столице и в свою очередь информирует его о происходящем в Москве. Так, например, через него коллекционер узнает о реакции петербургской художественной публики на 1-ю передвижную выставку³⁴⁷. Благодаря ему же коллекционер осведомлен об ажиотаже, который вызвала картина В.И. Якоби «Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны» (1872), уже принадлежавшую на тот момент купцу (см. п. 2.2.1)³⁴⁸.

При этом и сам Солдатёнков уверенно владеет той информацией, которая возвращается в кругу московских любителей искусства: так, например, в 1880 году в

³⁴⁵ О характере взаимоотношений художника и коллекционера свидетельствуют строки из писем Солдатёнкова: «Дорогой Павел Петрович! Примите мое сердечное спасибо за ваше теплое искреннее письмо. Приезжайте, голубчик, в Москву, обрадуйте меня, познакомьте с вашей женою, что касается (нрзб.), прошу вас, позвольте мне предложить вам, сколько вам денег нужно для поездки, я тотчас же пришлю, чем вы доставите мне удовольствие...» (К.Т. Солдатёнков – П.П. Чистякову. Москва. 14 июня 1871// ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л.7). Показательно и письма самого Чистякова: «Как самый близкий, глубоко преданный и уважающий Вас, шлю поклон мой, почтеннейший Кузьма Терентьевич, поздравляю Вас с новым годом, с новым счастьем. Будьте счастливы и здоровы» (П.П. Чистяков – К.Т. Солдатёнкову. [1869]. Цит. по: П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 51-52).

³⁴⁶ К.Т. Солдатёнков – П.П. Чистякову. 17 апреля 1881//ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л.27.

³⁴⁷ П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 66.

³⁴⁸ Там же. С. 68-69.

ответном письме Чистякову коллекционер высказывает мнение московской публики относительно петербургского аукциона В.В. Верещагина: «Сколько бы ни шумели об аукционе г. Верещагина, общий почти голос говорит, что это выгодная была для художника операция – далеко превышала стоимость произведений»³⁴⁹.

Однако наиболее интересным представляется тот факт, что Солдатёнков видит в Чистякове авторитетного мастера, вкусу которого можно безоговорочно доверять. Так, общение коллекционера и художника обнаруживает и факт особого доверия Солдатёнкова 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. Так, например, в одном из писем середины 1860-х годов Чистяков сообщает о том, что купец «заказал тоже картину, какую мне вздумается»³⁵⁰. Занимателен и 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»³⁵¹. В 1890-е годы коллекционер просит Чистякова заказать для него картину у А.Д. Кившенко, предоставив Чистякову полную свободу в выборе сюжета³⁵².

Между тем, в некоторой бесстрастности, с которой Солдатёнков приобретает работы с середины 1870-х годов, современники видят отсутствие собирательского напора, коллекционерской жилки. Наличие в кругу его общения экспертов, к которым он обращается за консультированием, хотя и, как уже было отмечено, довольно редко, воспринимается как недостаток живой потребности в коллекционировании. По мнению А.А. Риццони, Солдатёнков ««любил картины, как всё изящное, но [...] не имел в этом настоящей потребности, во всяком случае не был коллекционером»³⁵³.

³⁴⁹ Там же. С. 106.

³⁵⁰ П.П. Чистяков – С.В. Мейер. [1866]//ОР ГРМ. Ф. 112. Ед. хр. 10. Л.6.

³⁵¹ К.Т. Солдатёнков – П.П. Чистякову. 28 января/9 февраля 1870// ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л.3.

³⁵² К.Т. Солдатёнков – П.П. Чистякову. 10 марта 1890// ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 364. Л.42.

³⁵³ М-е. Беседа с А.А. Риццони//Новое время. 1901.

Это побуждает близких к Солдатёнкову художников и любителей искусства брать на себя роль советчиков, заботящихся о пополнении его собрания. Тот же Риццони с долей некоторой обиды отмечает: «иногда надо было приставать к нему, советуя приобрести интересное произведение»³⁵⁴. П.М. Третьяков в письме к Чистякову сожалеет, что Солдатёнков упускает стоящие работы якобы из-за недостаточной инициативности: «Кузьма Терентьевич – между нами – ничего не купит без совета»³⁵⁵. Однако наличие в коллекции купца движущей идеи и концепции (см. гл. 2), доказывает его творческую самостоятельность.

Более того, как показывают факты, особенности собирательской политики коллекционера не влияют на его поведение на художественном рынке. В процессе непосредственного общения с мастерами коллекционер проявляет свойственную предпринимателю деловую хватку, проявляя строгость и дисциплинированность в финансовых вопросах.

Как и другие московские купцы, он договаривается с художниками о передаче денег за картины через банковские счета³⁵⁶, уведомляет их о получении работ, в том числе из-за границы³⁵⁷ или через магазин Аванцо, обменивается квитанциями об оплате, подтверждая факт совершения сделки. По-видимому, произведение искусства в представлении купцов, хотя и являлось продуктом творчества, переходя в пространство торговли и коммерции, выступало тем же товаром, любые операции с которым должны быть зафиксированы документально.

Вопрос о суммах, потраченных К.Т. Солдатёнковым на приобретение картин, привлекает внимание современников. Коллекционер, который «мог бы себе приобрести даже целые сотни человеческих скелетов»³⁵⁸, в то же время «знал цену деньгам»³⁵⁹. В опубликованном после смерти Солдатёнова интервью А.А. Риццони для газеты «Новое время» близкий к коллекционеру художник прямо

³⁵⁴ Там же.

³⁵⁵ П.М. Третьяков – П.П. Чистякову. 13 марта 1882. Москва. Цит. по: П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 118.

³⁵⁶ См., к примеру: А.А. Риццони – П.М. Третьякову. Январь 1868. Рим. Цит. по: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1960. С. 202-203.

³⁵⁷ К.Т. Солдатёнков – В.Г. Шварцу. 12.06. 1867. Париж//ОР ГТГ. Ф. 79. Ед. хр. 166.

³⁵⁸ Р.С. Левицкий - В.Д. Поленову. 21.01.1874//ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. хр. 2621. Л.5.

³⁵⁹ М-е. Беседа с А.А. Риццони //Новое время. 1901.

говорит о том, что «средним числом можно считать, что он платил за картину 300 р.»³⁶⁰.

Цифры, которые Риццони приводит в этом же интервью, говорят о том, что с первых лет собирательства Солдатёнков действительно покупал картины за достаточно скромные суммы и при этом был в этом не уникален. Сравнение цен, за которые приобретал работы П.М. Третьяков, подтверждает воспоминания художника о том, что оба коллекционера «не любили платить большие деньги и никогда, за редчайшими исключениями, их не давали». Показательны и слова И.Н. Крамского в 1872 году о Третьякове и Солдатёнкове, которые «норовят держать нас (художников – М.К.) в черном теле»³⁶¹. Так, например, за «Проводы покойника» и «Чаепитие в Мытищах» Солдатёнков платит Перову 300 и 250 рублей; за «Эстляндский пейзаж» (1869, Ставропольский краевой музей изобразительных искусств) Е.Э. Дюккера – 800 рублей; за картину «В синагоге» Риццони – 1200 рублей. Приблизительно за такую же стоимость приобретает картины П.М. Третьяков³⁶².

Лишь в исключительных случаях художники получают от Солдатёнкова значительные суммы. В начале 1850-х годов Иванов в переписке с коллекционером благодарит его за оплату пейзажа 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»³⁶³.

Иные акты щедрости коллекционера по отношению к мастеру были связаны с личным отношением Солдатёнкова к той или иной работе, или же уважением к самому мастеру. В начале 1880-х годов коллекционер платит П.А. Велионскому за скульптуру «Гладиатор» и Г.И. Семирадскому за картину «Танец среди мечей» по 6000 рублей, в очередной раз подчеркивая своё расположение к художникам

³⁶⁰ Там же.

³⁶¹ И.Н. Крамской – Ф.А. Васильеву. 20 августа 1872. Цит. по: Переписка И.Н. Крамского: в 2 т. Т. 2.: Переписка с художниками. М., 1954. С. 79.

³⁶² Подробнее см.: Павел и Сергей Третьяковы. Коллекции....

³⁶³ А.А. Иванов: его жизнь и переписка...С. 345.

римской колонии. Приблизительно в это время Чистяков указывает в письме к Третьякову³⁶⁴: «Кузьма Терентьевич [...] прошлый год при мне он купил две картины по 3000 рублей – Журавлева «Поминки» и Клевера «Осень»³⁶⁵.

Однако в целом практика коммерциализации искусства, развивавшаяся с 1860-х годов³⁶⁶, вызывает у Солдатёнова скорее негативную реакцию. Как и другие коллекционеры, критики и любители искусства, он выступает против наценки на художественные произведения³⁶⁷, воспринимая её как подмену высоких духовных идеалов, лежащих в основе творческой деятельности. Показательны несколько примеров из коллекционерской практики Солдатёнова, который неизбежно сталкивается с изменениями на художественном рынке, но старается не поддаваться им – «только со времени Семирадского цены, платимые Солдатёновым, несколько повысились, да и то не Бог знает как»³⁶⁸.

Так, в начале 1880-х годов коллекционера привлекает пейзаж А.И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ)³⁶⁹, в связи с чем он обращается к Чистякову с вопросом о соответствии цены, назначенной художником, качеству самого полотна: «стоит ли готовый пейзаж г. Куинджи этой цены – пять тысяч рублей и купить его или лучше испросить его написать повторение берега Днепра. [...] я прошу Вас сказать мне Ваше мнение по Вашему внутреннему художественному убеждению»³⁷⁰.

В обыденность для коллекционера в связи с описанной ситуацией на рынке входит и процесс сбивания цены. Интересно в этом контексте письмо В.М. Васнецова, в котором он сообщает Чистякову о встрече с Третьяковым и Солдатёновым и продаже последнему картины «Преферанс»: «...Третьяков купил

³⁶⁴ П.П. Чистяков – П.М. Третьякову. [1882. Петербург]. Цит. по: П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 118.

³⁶⁵ Для сравнения – «Всадница» К.П. Брюллова (1832, ГТГ) была приобретена П.М. Третьяковым в 1892 году за 2000 рублей (см.: Юденкова Т.В. Павел и Сергей Третьяковы. Коллекции...).

³⁶⁶ Юденкова Т.В. Братья Павел и Сергей Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М., 2020. С. 171.

³⁶⁷ Там же. С. 172.

³⁶⁸ М-е. Беседа с А.А. Риццони //Новое время. 1901.

³⁶⁹ Пейзаж был приобретен великим князем Константином Константиновичем.

³⁷⁰ К.Т. Солдатёнов – П.П. Чистякову. 1 мая 1880. Цит. по: П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 106.

«После битвы» за 5 тысяч, а Солдатёнков – спасибо Вам – купил «Карты» за 500 рублей – *торговали очень* (курсив – М.К.), но я рад, что картины обе пристроены в хорошие руки»³⁷¹.

Не желая переплачивать, Солдатёнков довольно строго общается с администрацией ТПХВ по поводу картины С.В. Иванова, о чём та сообщает художнику: «Милостивый государь Сергей Васильевич! Солдатенков предлагает за Вашу картину сто пятьдесят рублей (150) рублей, просит ответ, если можно, сегодня, а потому сообщите мне – согласны ли Вы взять эту сумму? Я хотел продать за 200, но он даже 175 не хочет дать»³⁷².

Как уже было показано, сами мастера как заинтересованные лица скептически воспринимают сложившийся дисбаланс сил. Более того, в начале 1890-х годов заслуги крупных московских коллекционеров на художественном рынке если и не ставятся под сомнение, то рассматриваются как не вполне актуальные для нынешних художественных реалий. Критик С. Глаголь предприняв попытку оценить деятельность МОЛХ за всё время его существования, определяет его как сообщество меценатов, пекущихся о московских художниках («само слово любитель художеств понимается лишь в смысле покровительства художникам»³⁷³), владельцев значительного капитала, которые монополизировали художественный рынок, ставя мастеров, таким образом, в некоторую зависимость от их желаний и предпочтений.

В то же время важно подчеркнуть, что сами художники, вынужденные, на первый взгляд, подстраиваться под коллекционеров, не могут не признать значимость их деятельности для своего творческого развития. Тот же Риццони отмечает, что «все художники были очень рады и ценили» Солдатёнкува. Более того, он выражает сложившееся мнение о Солдатёнкове как об одном из выдающихся коллекционеров второй половины XIX века наряду с П.М. Третьяковым и петербургским коллекционером Ф.И. Прянишниковым (1793-

³⁷¹ В.М. Васнецов – П.П. Чистякову. 22 апреля 1880. Москва. Цит. по: П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. М., 1953. С. 105.

³⁷² В.М. Константинович – С.В. Иванову. 26.04.1888// ОР ГТГ. Ф. 82. Ед. хр. 389.

³⁷³ Глаголь С. Общество Любителей Художеств и весенние картинные выставки//Артист. 1893. №28. Кн. 3. С. 145.

1867): «Если бы не было этих трех лиц, то прежде нашему художнику можно было бы хоть в Неву бросать свои картины; никому они не были нужны. Теперь, другое дело, и этими новыми условиями художники в не малой степени обязаны трем названным мною лицам. Они верили в русские художественные силы и не бросали денег на поддержку иностранного искусства, которое и без них крепко стоит»³⁷⁴.

Другими словами, Солдатёнова, несмотря на особенности его коллекционирования, воспринимают как своего рода символ стабильности в художественной жизни Москвы (см. п. 2.1), человека, который одним из первых инициировал сближение коллекционеров и художников, мира коммерческого и мира искусства. Особенности восприятия пространства, в котором размещалось его собрание, и посмертной оценке коллекции посвящена следующая глава.

³⁷⁴ Там же.

Глава 4. История бытования коллекции К.Т. Солдатёнова

4.1. Частная галерея К.Т. Солдатёнова в художественном пространстве Москвы во второй половине XIX века

В предыдущих главах уже упоминалось о том, что на протяжении всего периода существования коллекция К.Т. Солдатёнова была неотделима от своего владельца. С конца 1840-х годов она по-видимому располагалась в его доме в Рогожской части. В 1857 году купец приобретает у действительного статского советника князя Александра Дмитриевича Львова старинный особняк недалеко от Кремля и Красной площади (современный адрес – ул. Мясницкая, д. 37, стр.1)³⁷⁵, подчёркивая таким образом свой высокий статус богатого купца и предпринимателя³⁷⁶. Как следует из завещания купца, здесь находилась большая часть его библиотеки и почти вся художественная коллекция: статуи, бюсты и картинная галерея.

Остальная небольшая часть солдатёновского собрания (картины) вместе с книгами размещалась в его усадьбе в Кунцеве, которую Солдатёнов приобрел в 1865 году у графа Василия Львовича Нарышкина (1841-1906). На обширном участке коллекционером были устроены дачи для сдачи в аренду богатым знакомым, преимущественно московским коммерсантам, среди которых были Щукины, Боткины, Третьяковы, Абрам Абрамович Морозов и др.³⁷⁷. Арендаторы Солдатёнова, безусловно, были знакомы с этой частью коллекции, однако наибольший интерес для московской просвещенной публики представлял московский особняк собирателя.

³⁷⁵Завещание К.Т. Солдатёнова// История Московского Купеческого общества, 1863-1913. Т. V. Вып.2.М., 1914. С. 235.

³⁷⁶ О процессе «присвоения» московскими купцами жилищ дворян и аристократов интересно высказывается В.В. Стасов: «Что касается собственно до купечества, то оно стало занимать место прежнего барства, стало покупать дома и дворцы прожившихся и стушевывающихся Фамусовых и графов Безуховых, последних остатков Екатерининского времени, оно стало селиться в этих дворцах и домах, среди старинных их библиотек и картинных галерей» (Цит. по: Стасов В.В. Павел Михайлович Третьяков и его картинная галерея...С. 583-854).

³⁷⁷ Зилоти В.П. В доме Третьякова. М., 2012. С. 200-205.

Почти сразу после покупки особняка Солдатёнков поручает А.И. Резанову (1817-1887), академику архитектуры и профессору ИАХ, перестроить здание: появляются расширенные флигели и новый парадный вестибюль³⁷⁸. Изменения касаются и внутреннего пространства. В духе характерного для эпохи историзма Резанов оформляет каждую из комнат в разнообразных стилях.

Судя по описанию П.Д. Боборыкина, посвятившего галерее Солдатёнкова обзорную статью в журнале «Вестник Европы»³⁷⁹, в выбранном способе отделки присутствовала своеобразная логика, которая, по-видимому, соответствовала исторической хронологии. Так, входной лестнице и передней соответствовал «греческий» стиль; следующая тёмная зала – «помпейская комната с освещением от потолка», «по стилю и отделке чрезвычайно характерна»; столовая, «вся в богатой деревянной резьбе», походила на залы эпохи Возрождения, за ней следовала «мавританская комната», салон «с мебелью стиля Людовика XV», молельня в «византийском» стиле, расписанная В.Е. Раевым, и еще несколько комнат, об убранстве которых не сказано³⁸⁰.

Обилие декоративного убранства не смущает публику. Так, в 1862 году К.А. Варнек характеризует особняк Солдатенкова как целостное с художественной стороны явление, в котором интерьеры, созданные в рамках историзма, сочетаются с картинами русских художников середины – второй половины XIX века – «в отделке дома господствует чистый вкус и знание дела»³⁸¹.

Оценку критика отчасти подтверждают воспоминания С.Ф. Рахмановой, дочери Ф.С. Рахманова, троюродного племянника Солдатёнкова. По её воспоминаниям, в гостиной дома, оформленной «во вкусе Возрождения», центральным и самым большим полотном выступала «Вирсавия» Брюллова, которая, по-видимому, соотносилась с «высокой мраморной статуей Дианы на

³⁷⁸ См. Русский биографический словарь А.А. Половцова. Т. 15. 1910. С. 535-538.

³⁷⁹ П.Д. Боборыкин. Письма о Москве: Письмо третье//Вестник Европы. 1881. С. 374.

³⁸⁰ Похожим образом Резанов в 1869 году оформляет интерьеры в усадьбе купца К.С. Попова (впоследствии принадлежал М.К. Морозовой, жене коллекционера М.А. Морозова).

³⁸¹ К.В. (К. Варнек). Картинная галерея г. Кокорева и дом г. Солдатенкова//Русский художественный листок. 1862. №29. С. 116.

пьедестале»³⁸² (вероятно, эта скульптура принадлежала предыдущему владельцу дома). «Танец среди мечей» Семирадского находился в хорошо освещённой столовой, выходящей окнами в сад, из-за чего приходящие в особняк обращали внимание на «небесный цвет лазури»³⁸³ в картине.

Как представляется, размещая картины и скульптуры в жилом пространстве с самого начала коллекционирования, Солдатёнков не отделяет себя от своего собрания, воспринимает его как неотъемлемую часть жизни. Не исключено, что в 1850-е годы коллекционер, планируя создание публичной галереи, мог задумываться о строительстве отдельного здания, однако уже в начале 1860-х годов отказался от этой идеи и впоследствии не соглашался на уговоры близких к нему мастеров (см. п. 2.1.).

В связи с этим неудивительно, что солдатёнковский особняк в художественном пространстве Москвы с этого момента официально позиционируется как частный дом, в пространстве которого размещается коллекция его владельца. Так, уже упомянутый А.Н. Андреев не случайно говорит о последней как о богатом с художественной точки зрения собрании, которое не имеет претензии на публичность и «есть только достояние частного богатого человека»³⁸⁴. Ему же вторит Боборыкин, называя её «домашней коллекцией», где картины и скульптуры распределены «по разным жилым комнатам».

Безусловно, на эту оценку критиков влияет и сравнение солдатёнковского дома с публичными галереями Кокорева и Третьякова – они применяют к нему критерии музейной экспозиции. Так, Варнек отмечает, что искушенному зрителю не стоит искать «последовательности в распределении имен русских художников»³⁸⁵, т.е., ожидать, что развеска будет выстроена по хронологическому и монографическому принципам. По описанию Боборыкина, на стенах «идут вперемешку» полотна В.Г. Перова и О.И. Тимашевского, В.И. Якоби, В.П.

³⁸²Рахманова С. Ф. История одной любви//Московский журнал, №11-12. 1992. С. 1.

³⁸³ Там же.

³⁸⁴Андреев А.Н. Указ. соч. С. 211.

³⁸⁵ К.В. (К. Варнек). Картинная галерея г. Кокорева и дом г. Солдатенкова//Русский художественный листок. 1862. №29. С. 116.

Верещагина и С.М. Шухвостова, И.И. Айвазовского и Н.А. Богатова, С.М. Воробьева и М.С. Эрасси, И.И. Шишкина и Е.Э. Дюккера, и т.д., поскольку Солдатёнков не задаётся целью отделить известных мастеров от менее популярных.

И Варнеку, и Боборыкину такой подход отчасти кажется небрежным, хотя они и не пишут об этом напрямую. Между тем, нельзя исключать вариант того, что в этой экспозиции в интерьерах всё же присутствовала некая внутренняя логика, которая была понятна лишь самому коллекционеру и которая коренным образом отличалась от аналитического, научного подхода критиков.

В то же время в развеске прослеживалось личное отношение Солдатёнкова к тем или иным работам. Об этом говорит тот факт, что часть картин находилась в кабинете коллекционера, что, по-видимому, говорило об их особом значении для него. Здесь размещались такие примеры бытового жанра как «Вдовушка» и «Завтрак аристократа» П.А. Федотова, «Молебен во время засухи» Г.Г. Мясоедова, «Пасечник» И.Н. Крамского, «Дервиши в Каире» К.Е. Маковского, «Преферанс» В.М. Васнецова и несколько других работ.

Увидеть эту сформированную коллекционером самостоятельно экспозицию могли любители искусства и знатоки, интересовавшиеся конкретными картинами или же всем собранием в целом. В «галерее русских художников» оказывался П.М. Третьяков³⁸⁶; в начале 1860-х годов её посетил Л.Н. Толстой со своей семьей (писатель и К.Т. Солдатёнков общались до начала 1890-х годов)³⁸⁷. По воспоминаниям П.И. Щукина, в 1880-е годы сюда постоянно приходили его братья вместе с молодым И.Э. Грабарем³⁸⁸. Не вызывает сомнения, что в особняк Солдатёнкова, известного в Москве не только как коллекционера, но и как издателя, приходили и иные представители московской интеллигенции, в частности, поэты и писатели.

³⁸⁶ Стасов В.В. Указ соч. С. 598.

³⁸⁷ Толстяков А.П. Указ. соч. С. 77.

³⁸⁸ П.И. Щукин. Воспоминания: из истории меценатства в России. С. 258.

Другие лица, с которым коллекционер не был знаком достаточно близко, могли попасть в особняк только после получения рекомендации через доверенных лиц Солдатёнова, которыми в разное время выступают П.М. Третьяков, П.П. Чистяков, И.С. Остроухов. Так, например, А.Г. Горавский пишет Третьякову в 1858 году: «Пожалуйста, Павел Михайлович, похлопочите о дозволении мне скопировать чумаков у г-на Солдатенкова, потому что я до сих пор ничего не успел сделать и не будет с чем уехать на лето для практики»³⁸⁹.

Интересно письмо П.П. Чистякова к коллекционеру в 1894 году следующего содержания: «Пишу письмо это, надеясь, что Вы исполните, если только возможно будет, мою просьбу. Сегодня 26 декабря несколько учеников старой Академии отправились в белокаменную и просили меня оказать им услугу, доставить большое удовольствие видеть галерею Вашу...Я обещал им это. Если же Вам, многоуважаемый Козьма Терентьевич, явится г-н Гауш, то не откажите ему и его двум товарищам и покажите картины Ваши. Г-н Гауш сын богатой вдовы и бывший мой ученик»³⁹⁰.

Посещение купеческих частных коллекций по рекомендательному письму или же устному согласию коллекционера являлось устоявшейся практикой³⁹¹, своеобразной формой социально-культурного взаимодействия как в 1850-е годы, так и в 1890-е годы. В путеводителях конца XIX века перечисляются частные галереи, осмотр которых «возможен с разрешения владельца»: Д.П. Боткина, С.И. Мамонтова, К.Т. Солдатёнова, Матвеева и др. Т.е., многие из коллекционеров не озадачиваются вопросом популяризации своих собраний в широком смысле этого слова – подробная информация о частных галереях не содержится в путеводителях по Москве, а тиражируемые каталоги коллекций не издаются³⁹².

Этот факт констатирует уже упомянутый ранее П. Боборыкин: «до сих пор владельцы частных музеев, галерей [...] не составляли подробных описаний и не

³⁸⁹ А.Г. Горавский – П.М. Третьякову. 19 февраля 1858. Письма художников Третьякову. М., 1960. С. 31.

³⁹⁰ П.П. Чистяков – К.Т. Солдатенкову. 1894. Черновые письма П.П. Чистякова К.Т. Солдатенкову//ОР ГТГ. Ф.2. Ед. хр. 570. Л. 40

³⁹¹ Юденкова Т.В. Указ. соч. С. 301.

³⁹² Исключение составляет коллекционер Д.П. Боткин (1829-1889), который в 1875 году издает каталог собственной коллекции, которая состояла преимущественно из произведений западноевропейских мастеров.

печатали их. Это чрезвычайно жаль. Оно затрудняет изучение дела для людей, специально преданных интересам искусства, да и задерживает самую популяризацию умственных наслаждений». Солдатёнков не издает каталога собрания³⁹³, однако в завещании коллекционера 1901 года говорилось о неких описях, по которым вся его коллекция передавалась Румянцевскому музею и которые, по-видимому, легли в основу отчёта о поступлении собрания (см. п. 4.2).

Решение коллекционера допускать лишь искренне заинтересованных в его собрании могло быть продиктовано и его пониманием и другой особенности московской публики, которую остро подмечает Боборыкин – отсутствие у большинства москвичей живого интереса к собирательской деятельности их современников: «А русский человек и вообще-то не очень «любопытен», как давным-давно сказал тоже уроженец Москвы, Пушкин. Мы на каждом шагу встречаем здесь людей, знающих Москву как свои пять пальцев; но спросите их об любой из этих коллекций, окажется, что они никогда там не бывали, не заглядывали даже в помещения, открытые для публики»³⁹⁴.

Несмотря на перечисленные особенности бытования собрания, а также восприятие его художниками (см. п. 2.2.1), признание за Солдатёнковым статуса одного из старейших московских меценатов и покровителей искусства (см. гл. 3) неизбежно влияет и на отношение к его галерее как к одной из первых частных коллекций в Москве. Заинтересованные москвичи соглашались с её статусом частного пространства, при этом уравнивая солдатёнковский особняк с ведущими публичными галереями. Показательны слова А.П. Бахрушина, который отмечает: «Дом его – музей, в котором я был один раз, что считаю за честь и за удовольствие, как и посещение Третьяковской галереи в Москве»³⁹⁵. Другими словами, солдатёнковская галерея в кругу разнообразных музейно-выставочных площадок Москвы второй половины XIX века стабильно воспринимается как часть

³⁹³Боборыкин П.Д. Письма о Москве. Письмо третье//Вестник Европы. 1882. С. 373.

³⁹⁴ Там же.

³⁹⁵Бахрушин А.П. Из записной книжки коллекционера. М., 1916. С. 23.

культурного достояния Москвы, дом-музей, известный благодаря «превосходному и долгому существованию»³⁹⁶.

³⁹⁶Бурышкин П.А. Указ. соч. С. 109.

4.2. Коллекция К.Т. Солдатёнова в Румянцевском музее в 1901-1925 годах: поступление и особенности музеефикации

В п. 2.1. уже рассматривалось участие Солдатёнова в организации Московского Публичного и Румянцевского музея в начале 1860-х годов. Именно сюда Солдатёнов намеревается передать свою художественную коллекцию, о чём ближайшему кругу его знакомых становится известно в конце 1870-х – начале 1880-х годов³⁹⁷. Однако более широкой публике об этом сообщает опубликованное в 1901 году завещание купца, согласно которому он жертвует коллекцию Музею с тем условием, чтобы она была помещена в именном зале.

Значение поступления собрания было по праву оценено современниками, как с точки зрения количественного, так и качественного пополнения Румянцевского музея. В «Отчете Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1901 год, представленном Директором Музеев г. Министру народного просвещения», было впоследствии указано, что коллекция Солдатёнова почти в полтора раза увеличила состав картинной галереи Музеев, подняв общее количество предметов с 664 до 939. 258 единиц в отчёте было отведено под живопись, а 17 – под скульптуру³⁹⁸.

Однако несмотря на пиетет перед одним из главных жертвователей музея, его волю не исполняют, объяснив это нехваткой места в уже существующей экспозиции. Одну часть коллекции размещают в залах общей галереи, другую – в так называемом Румянцевском зале³⁹⁹. Это единственное пространство в Музее не было предназначено для экспонирования в нем произведений и до 1901 года

³⁹⁷ Юденкова Т.В. Указ. соч. С. 201.

³⁹⁸ Отчет Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1901 год, представленный Директором Музеев Г. Министру Народного Просвещения. М., 1902//ОР ГМИИ. Ф. 28 (Солдатенков К.Т.). Ед. хр. 1. С. 48.

³⁹⁹ Ныне Румянцевский читальный зал.

служило «целям библиотеки, частью по различным отделениям и залам картинной галереи».⁴⁰⁰ В Румянцевском зале отсутствовал верхний свет, а по всему периметру располагались полки с литературой⁴⁰¹, а потому «...чтобы сделать завещанное собрание возможно скорее доступным для публики, Дирекцией решено временно разместить картины на особых щитах в Румянцевском зале. [...], Дирекция Музея должна была все-таки решиться на эту крайнюю меру, вызванную отсутствием всякого другого свободного места в Музее»⁴⁰².

Факт разделения собрания постарались нивелировать. В залах Картинной галереи Румянцевского музея⁴⁰³ разместили картины из собрания Солдатёнова, отнесенные к «старинной школе русской живописи», т.е., произведения первой половины – середины XIX века. В «Румянцевский» зал же попадает остальная и большая часть коллекции, состоящая из картин и скульптур второй половины столетия⁴⁰⁴.

Выбор в пользу меньшей части коллекции, помещенной в залы, где экспонировались произведения, переданные из Эрмитажа в 1862 году, а также из собраний других дарителей (Ф.И. Прянишникова, Е.А. и П.А. Мухановых, Я.С. Корнилова, Н.П. Колюпанова, Н.С. Мосолова, Д.И. Щукина), объясняется тем, что дирекция, по-видимому, следовала уже сложившейся специфике русского отдела Картинной галереи. Она в свою очередь была обусловлена составом поступивших коллекций, в которых преобладали работы русских художников конца XVIII – первой половины XIX века. Главное место среди них занимало собрание уже упомянутого ранее Ф.И. Прянишникова, составлявшее основное ядро отдела.

Рядом с произведениями В.А. Тропинина, Ф.А. Бруни, В.К. Шебуева, М.И. Лебедева, С.Ф. Щедрина, М.Н. Воробьева, П.А. Федотова, А.А. Риццони из

⁴⁰⁰ Отчет Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1901 год...С. 48.

⁴⁰¹ См. фотографии из ОР РГБ (Ф. 842, к. 4, ед. 41).

⁴⁰² Московский публичный и Румянцевский музей. Картинная галерея. Иллюстрированный каталог Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев: [1-3] Собрание К.Т. Солдатенкова/Исполнено и изд. худож. фототип. К.А. Фишера. М., 1902. С. 5.

⁴⁰³ Картинная галерея вместе с Кабинетом рисунка и гравюры составляли Отделение изящных искусств Румянцевского музея (подробнее см.: В.Э. Маркова. Картинная галерея Румянцевского музея/Эра Румянцевского музея: в 2 т. М., 2010. С. 103).

⁴⁰⁴ Отчет отдела гравюр, скульптуры и отд. изящных искусств (приращения, работы по отделу) (черновик). 1901//ОР ГМИИ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 40. Л.14.

прянишниковского собрания расположились работы из коллекции Солдатёнова тех же и других мастеров первой половины столетия. При этом логичным образом здесь помещаются и работы некоторых живописцев второй половины века, продолжая уже намеченные в экспозиции линии. Так, например, линию романтического пейзажа дополняют пейзажи И.К. Айвазовского («Остров Патмос», 1851, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля; и др.), А.П. Боголюбова («Сорренто», 1855, Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина; «Озеро в горах», 1874, Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), М.С. Эрасси («Вид на Монблане», 1859, местонахождение неизв.), М.К. Клодта («Вид на острове Валааме», 1857, Томский областной художественный музей).

Направление, связанное с критическим отношением к современной жизни и выраженное в работах Федотова, находит продолжение в произведениях В.Г. Перова («Проводы покойника», 1865, ГТГ; «Проповедь в селе», 1861, ГТГ; «Чаепитие в Мытищах близ Москвы», 1862, ГТГ; «В холодной», 1873, ГИМ), Я.С. Башилова («Беда», 1866, Национальный художественный музей республики Беларусь), Н.П. Петрова («Скрипач», 1876, Курская областная картинная галерея им. А.А. Дейнеки).

Для залов Картинной галереи были отобраны и произведения на сюжеты из древней и средневековой истории – полотна Н.А. Ломтева («Ангелы возвещают небесную кару Содому и Гоморре», 1845, ГТГ; «Аутодафе», 1851, ГТГ), «Ночь на Ивана Купала» И.И. Соколова (1856, Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств), повторение «Тайной вечери» Н.Н. Ге (1863, ГТГ). Отдельный зал, в котором было представлено творчество только А.А. Иванова, также пополнился эскизами и этюдами к «Явлению Христа народу», а также эскизами к полотну «Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения»⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Подчеркнем, что в залах общей галереи были помещены и произведения из западноевропейской части коллекции, о чем свидетельствует иллюстрированный список коллекции Солдатёнова, опубликованный в составе общего иллюстрированного каталога Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев в 1902 году⁴⁰⁵.

Румянцевский же зал был заполнен отечественной пейзажной и жанровой живописью второй половины XIX века – наиболее значительной по масштабу частью коллекции, внутри которой были произведения, не отвечавшие прямо концепции Картинной галереи, но отражавшие в определенной степени историю развития русского искусства этого периода.

На основании фотографий Румянцевского зала из архива А.В. Живаго (1860-1940)⁴⁰⁶ 1909 года становится ясно, что первую значительную группу составляли произведения художников академического направления, членов русской колонии в Риме – Е.С. Сорокина, Ф.А. Бронникова, В.И. Якоби, А.А. Риццони, Г.И. Семирадского и др. Другую представляли жанровые произведения как хорошо известных во второй половине века художников реалистического направления – Г.Г. Мясоедова, Н.А. Касаткина, братьев Маковских, В.М. Максимова, Н.А. Касаткина, Н.П. Богданова-Бельского и т.д., так и малоизвестных художников, выходцев из МУЖВЗ – Я.С. Башилова, В.П. Батурина, Н.А. Богатова, К.Н. Горского и др. Здесь же нашлось место и образцам русского реалистического пейзажа второй половины века в виде работ А.А. Киселева, И.И. Шишкина, И.И. Левитана и др.

Однако логика расположения работ в этом пространстве не всегда связана только лишь с временными рамками. В этой связи интересно, что сюда помещают и «Вирсавию» К.П. Брюллова (1832, ГТГ) – одно из ключевых произведений художника, несмотря на наличие в общей галерее одиннадцати его работ, происходивших из прямишниковского собрания. Не вызывает сомнения, что брюлловское полотно с ярким эпикурейским мотивом таким способом сопоставлялось со «Свиданием» Е.С. Сорокина (1858, ГТГ), «Римскими банями» Ф.А. Бронникова (1858, Пермская государственная художественная галерея) и другими примерами творчества русских пенсионеров в Риме.

Солдатёнковская коллекция скульптуры также была помещена в Румянцевский зал. Состоявшая из 17 предметов, она точно в такой же степени

⁴⁰⁶ Отдел визуальной информации ГМИИ им. А.С. Пушкина.

обогастила скульптурный отдел Румянцевского музея, который вплоть до начала XX века состоял из портретных бюстов выдающихся деятелей русской культуры и истории, принадлежавших самому графу Н.П. Румянцеву, а также нескольких бюстов и рельефов, переданных частными лицами в последующие десятилетия. Несколько ранее Солдатёнова в 1895 году Я.С. Корнилов передал музею коллекцию скульптур, которая насчитывала не более десятка предметов анималистической пластики. В неё входили работы преимущественно западных скульпторов, однако были и произведения П.К. Клодта, Е.А. Лансере⁴⁰⁷.

В этой связи скульптурное собрание Солдатёнова, включавшее «Крестьянина в беде» (1872, ГТГ) М.А. Чиждова, «Гладиатора на арене» П.А. Велионского, «Девочку и мальчика с птичкой» (1868, ГТГ) Н.А. Лаврецкого и несколько других работ (см. Приложение) представляло для музея ценность. Однако администрации музея не удалось сделать их доступными для обозрения посетителей. В музейном отчете за 1901 год говорится следующее: «К сожалению, теснота помещения не дала возможности достойным образом расставить и осветить все эти драгоценные статуи и бюсты, обреченные покуда ютиться в темных углах библиотечных залов»⁴⁰⁸. Это подтверждают и сохранившиеся фотографии А.В. Живаго конца 1900-х годов, которые сегодня находятся в Отделе визуальной информации ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Подчеркнём, что специфика картинной галереи Румянцевского музея состояла и в том, что на протяжении второй половины столетия она не развивалась как галерея современного искусства. Однако руководство музея не было обеспокоено отсутствием современной живописи: ещё в 1890-е годы было решено отказаться от дальнейшего пополнения собрания такими произведениями, поскольку в Москве с этого времени функционировала «Городская художественная галерея Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых». В связи с этим поступление

⁴⁰⁷Эра Румянцевского музея. Картина галерея: из истории формирования собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина/ Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Российская гос. б-ка; под общ. ред. К.Г. Богемской. М., 2010. С. 108.

⁴⁰⁸ Отчет отдела гравюр, скульптуры и отд. изящных искусств (приращения, работы по отделу) (черновик). 1901//ОР ГМИИ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 40. Л.15.

коллекции Солдатёнова, которая состояла преимущественно из произведений второй половины века, с одной стороны, усложнило стоявшие перед дирекцией задачи, однако в то же время способствовало усилению популярности самого музея.

Показательно, что превращение солдатенковской коллекции из частной в общедоступную сразу же показывает, какая именно её часть волновала просвещенную публику в большей степени. Сразу же после поступления собрания в музей руководству неоднократно поступали просьбы о разрешении копировать произведения, относящиеся именно ко второй половине XIX столетия, однако оно было вынуждено отказывать всем желающим «вследствие крайней тесноты и недостаточного освещения» Румянцевского зала⁴⁰⁹.

Однако несмотря на проблемы с размещением коллекции, дару Солдатёнова уделялось достаточное внимание. Картины из его собрания наряду с другими работами реставрировались, продолжалась работа по их застеклению. Всего было покрыто стеклом 30 картин, «причем применен был способ застекления, принятый в Третьяковской галерее, совершенно исключаящий возможность проникания пыли за стекло»⁴¹⁰.

Внимание уделялось и самой развеске картин. Информация, приведенная в каталогах музея 1900-1910-х годов, доказывает, что в залы Картинной галереи постепенно перемещались некоторые картины из Румянцевского зала, состав которого не указывался в общем каталоге. Из проведенного анализа ясно, что перевеска проводилась и за счет полотен в галерее, что почти во всех случаях позволяло сделать общую экспозицию более логичной. Судя по каталогу 1906 года, развеска почти не меняется за исключением картин Перова, которые помещают в Румянцевский зал.

⁴⁰⁹ Отчет отдела гравюр, скульптуры и отд. изящных искусств (приращения, работы по отделу) (черновик). 1901//ОР ГМИИ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 40. Л.14.

⁴¹⁰ Московский публичный музей. Каталог картинной галереи / Моск. публичный и Румянцевский Музеи. М., 1906. С.12.

Текст каталога Румянцевского музея 1908 года показывает, что экспозиция в каждом из залов Картинной галереи формируется по ряду признаков⁴¹¹. Так, в зал А.А. Иванова помещен этюд фигуры Христа к «Явлению», написанный художником Михайловым; здесь же располагается и бюст Гоголя, выполненный скульптором Н.А. Рамазановым и отсылающий к биографии самого Иванова. Пространство зала №2 («Старая русская живопись») заполняется пейзажами Лебедева, Раева, и многофигурными сценами И.И. Соколова, Н.П. Ломтева и Б.П. Виллевальде («Батальная сцена», 1870, ГТГ). В зале №3, посвященному Брюллову и его современникам, появляется «итальянский жанр» П.Н. Орлова. В зале №4, объединившим произведения Перова, вернувшиеся из Румянцевского зала, и Федотова, помещены и близкие по духу работы Н.П. Петрова, Я.С. Башилова, В.В. Пукирева а также жанровые произведения А.А. Риццони, которые отличаются меньшей долей критики. Зал №6 целиком посвящен пейзажу: здесь размещаются работы В.Г. Худякова, А.П. Боголюбова, И.И. Айвазовского. Многие из указанных произведений хорошо видны в шпалерной развеске залов общей галереи, что подтверждают фотографии уже упомянутого Живаго.

Неизвестно, менялась ли с течением времени развеска в Румянцевском зале, однако на этих же фотографиях видно, что перед администрацией музея не стояла глобальная задача отделить друг от друга разные направления в коллекции, хотя в некоторых случаях сотрудникам отчасти и удавалось выстроить в ней художественно-смысловую логику. Так, например, на одном из щитов и в пространстве рядом с ним были помещены «Преферанс» Васнецова, «Античная весна. Свидание» (1884, местонахождение неизв.) С.В. Бакаловича и «Девочка и мальчик с птичкой» Н.А. Лаверецкого, по-видимому, сгруппированные в связи с мотивом дружеской или личной беседы. На другом щите «Голодный год» Муратова и «Право сильного» Яковлева, объединенные темой общественной несправедливости, противопоставлялись идиллическим «Серенаде в Венеции» (1876, Днепропетровский художественный музей (утрачена во время ВОВ)) В.А.

⁴¹¹ Московский публичный музей. Каталог картинной галереи / Моск. публичный и Румянцевский Музеи. М., 1908. С.32.

Котарбинского и «Неаполитанскому заливу» Е.Г. Солнцева. В остальных же случаях основным критерием для выстраивания развески, по-видимому, служило сопоставление по формальным признакам – размеру полотна, тени и т.д. в связи с недостаточным освещением Румянцевского зала: центром почти каждого щита становилось крупное по формату жанровое полотно, часто в окружении более мелких произведений.

Из Румянцевского зала коллекцию Солдатёнова однажды пытались переместить в другое пространство, однако задумку осуществить не удалось. В 1908 году несколько сотрудников Отделения изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея выразили опасения по поводу этого переноса: «считаем всякое перемещение картин, безусловно, вредным для их сохранности, кроме того, новое помещение, указанное Советом, нельзя признать ничем иным как кладовой»⁴¹².

С открытием нового здания Картинной галереи музея в Староваганьковском переулке ситуация с развеской меняется лишь частично. Увеличиваются масштабы помещений, появляется стеклянная крыша⁴¹³, однако коллекция Солдатёнова вновь размещается не в отдельном зале, а разделяется согласно сложившемуся ранее принципу на две основные группы, что наглядно отражено в каталоге 1915 года⁴¹⁴ – произведения русских художников XVIII и первой половины XIX века (2 этаж), а также работы второй половины столетия (1 этаж).

На втором этаже в нескольких залах помещаются картины, прежде входившие в состав общей галереи, и разделенные на два направления. Первое (зал №2) объединяет работы «романтиков, академиков, реалистов» от начала XIX века до 1840-х годов и из солдатёновской коллекции включало преимущественно пейзажи В.И. Штернберга, В.Е. Раева, С.М. Шухвостова («Внутренность

⁴¹² «Особое мнение» сотрудников отделения изящных искусств о перемещении собрания Солдатенкова в другой зал и пожертвовании картин И.П. Свешниковым. [1908]/ОР ГМИИ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 70. Л. 1.

⁴¹³ Иванова Е.А., Ермакова М.Е. Ивановский зал в истории Румянцевского музея и Российской государственной библиотеки // Библиотекословение. 2017. Т. 66. № 5. С. 570.

⁴¹⁴ Московский публичный музей. Картинная галерея. Каталог картинной галереи: с иллюстрациями и пояснительным текстом. М., 1915. С. 4.

Троицкого собора в Сергиевской лавре», 1852, Пермская государственная художественная галерея), а также живопись на исторические сюжеты, исполненную уже упомянутым Ломтевым. Ко второму (зал №3) отнесены работы периода с 1840-е по 1870-е годы, в которых, по мнению сотрудников, отражено развитие реализма в отечественной живописи: имеется в виду жанр Федотова, Перова и Ге. Часть произведений этих мастеров происходит из Румянцевского зала: из него, наконец, перемещается знаменитая «Вирсавия» Брюллова. Сюда же помещаются и несколько пейзажей А.К. Саврасова, близких традиции 1850-х годов.

Остальная часть коллекции, ранее экспонируемая в Румянцевском зале, помещается на первом этаже. Она объединяется с поступившей в 1910 году коллекцией И.П. Свешникова, также состоявшей преимущественно из работ художников второй половины XIX века, а также собранием Н.С. Мосолова, и разделяется на два ключевых направления, как и в случае с экспозицией второго этажа: реалистическое и салонно-академическое искусство. К первому (зал №5) были отнесены работы Васильева, Шишкина, братьев Маковских, Поленова, Ковалевского, Касаткина, Левитана, Пастернака и др., а ко второму (зал №6) – произведения Бронникова, Гуна, Реймерса, Сорокина, Сведомского, Бакаловича, Семирадского, Лаврецкого и т.д.

С одной стороны, в новой развеске в сравнении с экспозицией 1900-х годов была заметна тенденция к научной группировке и обобщению, размещению произведений по стилевым и хронологическим группам, что, безусловно, способствовало лучшему пониманию особенностей коллекции. В результате активной просветительской работы Румянцевского музея картины из собрания Солдатёнова в Староваганьковском переулке становятся доступны для обзора. Так, в отчётах музея за 1919, 1920 год есть упоминания в том числе и о научно-тематических экскурсиях по экспозиции, в которых затрагивались и принадлежавшие ему произведения⁴¹⁵.

⁴¹⁵ Отчёт Отделения изящных искусств Румянцевского музея за 1919 год. // ОР ГМИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 149. Л.30.

В то же время невозможность объединить коллекцию Солдатёнова в одном помещении и совместить произведения из двух частей отражена в предисловии к каталогу Румянцевского музея 1915 года, написанным Н.И. Романовым. В этом тексте наглядно отражена истинная позиция музея по отношению к солдатёновскому собранию, сформированная за почти пятнадцать лет с момента поступления коллекции. Подчеркнем, что несмотря на проблемы с размещением коллекции, в отчёте музея за 1901 год, а также иллюстрированном каталоге собрания 1902 года было указано, что собрание Солдатёнова было «не случайным сбором разнородных произведений, а после Третьяковской галереи – вторым в Москве обширным и систематическим Музеем русской живописи за более чем полу столетний период её истории»⁴¹⁶. Другими словами, высоко оценивалась именно наиболее обширная часть собрания, относившаяся ко второй половине XIX века

В каталоге же 1915 года, с одной стороны, картины первой половины XIX века были признаны «главной частью Картинной галереи», тогда как произведениям второй половины столетия отведено «значение дополнительных»⁴¹⁷. Более того, хотя вместе с тем признавалось, что ряд уже указанных произведений, принадлежавших Солдатёнову, внес «важные и значительные дополнения в прежний состав русского отдела», в то же время указывалось, что большая часть коллекции, хотя и «положила начало новому отделу Румянцевской галереи», содержала в себе лишь «несколько произведений, искупающих случайность и неполноту состава этой части галереи»⁴¹⁸. Большая же часть картин мастеров второй половины столетия, по мнению Романова, «не принадлежат к самым значительным в их творчестве и не всегда достаточно типичны в идейном отношении»⁴¹⁹. Высказываясь таким образом, Романов

⁴¹⁶ Ссылка на Иллюстрированный каталог 1902 года.

⁴¹⁷ Московский публичный музей. Картинная галерея. Каталог картинной галереи: с иллюстрациями и пояснительным текстом. М., 1915. С. 25.

⁴¹⁸ Там же. С. 13.

⁴¹⁹ Там же. С. 152.

оправдывал окончательный отказ музея от экспонирования коллекции Солдатёнова целиком.

Во вновь разделённом виде в здании Староваганьковском переулке собрание Солдатёнова существует недолго. В 1921 году после утверждения плана реорганизации Румянцевского музея его Картинная галерея переводится в помещение Музея изящных искусств на Волхонке, где создается Музей старой западной живописи. Окончательно же процесс расформирования Музея завершается в 1924-1925 годах, в результате чего коллекцию Солдатёнова распределяют между столичными (лучшая часть коллекции оказалась в Государственной Третьяковской галерее) и региональными музеями⁴²⁰.

Таким образом, экспонирование солдатёновского собрания в одном из главных выставочных пространств Москвы второй половины XIX века в течение чуть более двадцати лет – пример того, как музеефикация частной коллекции, несмотря на формальный подход к её экспонированию, подтвердила уже сложившееся представление о ней как о значительном вкладе в развитие московской художественной культуры и в определённой степени повлияла на её дальнейшее изучение в отечественном искусствоведении.

⁴²⁰ Подробнее см.: Игнатович Т.Н. Картины Румянцевского музея в музейных собраниях живописи России и соседних государств: судьба картин из Императорского Московского Румянцевского музея и исторически связанных с ним собраний / Российская гос. б-ка; [авт.-сост. Т. Н. Игнатович]. М., 2009. С. 33.

Заключение

Настоящее исследование позволяет сделать несколько выводов относительно особенностей коллекции К.Т. Солдатёнова (1818-1901) и его собирательской деятельности в целом.

Коллекционирование К.Т. Солдатёнова, с одной стороны, являлось частью многоаспектных процессов в художественном собирательстве в Москве в середине-второй половине XIX века и вместе с тем представляло собой отдельное уникальное явление. Среди московских купцов Солдатёнов одним из первых в середине столетия начинает заниматься коллекционированием и задумывается о создании публичной национальной галереи, поддержке русских художников, меценатстве.

Широкая вовлеченность купца с юности в культурную сферу, с одной стороны, отличала его от современников. С другой стороны, стремление к саморазвитию во многом было производным от той обстановки, в которой формировалась его личность. Особенности характера коллекционера, религиозность и принадлежность к старообрядчеству наложились на дух времени, в котором определяющими идеями были развитие историчности мышления и рост самосознания личности. В общем контексте интереса купечества к искусству причины, по которым К.Т. Солдатёнов начинает заниматься коллекционированием, многогранны. Коллекционирование в его представлении является познавательным процессом и одновременно выступает нравственной потребностью, напрямую связанной с желанием развить не только себя, но и других. Серьёзность в подходе К.Т. Солдатёнов к искусству и просвещению в целом определила его взгляд на коллекционирование не столько как на модное среди купеческого сословия занятие, сколько возможность осуществить актуальные художественные запросы общества.

С конца 1840-х годов К.Т. Солдатёнков выстраивает стратегию коллекционирования, приобретая работы известных, выделившихся в художественной среде мастеров, и произведения молодых начинающих художников. Соотношение между этими двумя группами можно определить как сорок и шестьдесят процентов соответственно: оно также говорит о том, что собиратель старался активно проявлять себя как меценат русского искусства.

В то же время анализ коллекции доказал её цельность, поскольку Солдатёнков не изменял своему сложившемуся вкусу, хотя и был вынужден в той или степени подстраивать его под общие тенденции в эстетическом поле. Выбирая между ролью и положением мастера в художественной среде и соответствием произведения его личным эстетическим критериям, в которых определяющую роль играло содержание искусства, Солдатёнков подчас выбирает второе. Его привлекают произведения, в которых формально-стилистические признаки (чётко выстроенная композиция, ясность поз и жестов, выражение лиц и проч.) подчеркивают смысл сюжета.

Коллекционеру удалось сформировать собрание, в котором полифония тем и сюжетов выражена как в работах высокого качества, так и в произведениях второго ряда. Представления о смысловом наполнении искусства направляли интересы К.Т. Солдатёнкова к мотивам, связанным с извечными проблемами и вопросами существования мира и человека в разные исторические периоды. В рамках бытового и исторического жанров прослеживается своеобразная дихотомия тем: прошлое и современность, идеалы и пороки, утопическая идиллия и жестокая реальность, красота и уродство, буйство жизни и смерть, гармония и несправедливость и т.д. В то же время природа в выбранных Солдатёнковым пейзажах почти всегда предстает совершенным идеалом, вместилищем божественного и человеческого. Мир человека и мир природы выступают для него в нерасторжимом единстве.

Проявление у К.Т. Солдатёнкова индивидуального вкуса в коллекционировании не было уникальным феноменом. Поскольку московские купцы начинают заниматься коллекционированием «с нуля», определяющим для

них становятся их собственные задачи и эстетические установки. В то же время в сравнении со своими современниками, ведущими коллекционерами, Солдатёнков не выстраивает внутри своей коллекции иерархию, отражающую этапность развития русского искусства, и не гонится за модой, остается верным своей системе эстетических ценностей.

Анализ биографии коллекционера показал, что с течением времени его собирательство уступило по количеству времени и усилий предпринимательству и коммерции, а также участию в делах московского старообрядчества. Однако в силу особенностей личности К.Т. Солдатёнков не отказывается от коллекционирования, замещая неосуществленную идею публичной национальной галереи активным меценатством, превращая своё участие в художественной жизни Москвы и приобретение работ русских мастеров в стабильную практику.

Собирательская деятельность Солдатёнкова вызывала у его современников противоречивые чувства. Однако несмотря на детали отношения художников, критиков и других коллекционеров к финансовой политике К.Т. Солдатёнкова, привлечение им на первых этапах консультантов для формирования собрания, ослабление Солдатёнковым активности на художественном рынке на фоне коллекционирования других купцов, статус собирателя продолжал оставаться достаточно высоким. Хотя ему не удалось открыть публичную галерею, Солдатёнков и его собрание, несмотря на особенности доступа к нему, выступали своего рода символами устойчивости художественной жизни Москвы, сближения коммерческого и творческого мира в середине XIX века.

Немаловажную роль в этом сыграло пространство московского особняка Солдатёнкова, в котором размещалась его коллекция. Отказавшись возводить отдельное помещение музейного типа, но при этом проявив тонкое эстетическое чувство в отделке интерьеров, коллекционер своим примером проиллюстрировал завершение процесса трансформации купеческого сословия, обретение им нового культурного и общественного статуса. Собрание было доступно художникам для копирования, любителям искусства – для самообразования и просвещения.

Музеефикация коллекции Солдатёнова после его смерти в широком смысле показала, что научное сообщество было не готово воспринимать частную художественную коллекцию как целостный феномен, элементы которого тесно взаимосвязаны друг с другом, и предпочло вписать собрание в уже существующую экспозицию Румянцевского музея, рассредоточив произведения по школам и периодам. Такой подход, с одной стороны, давал возможность для качественного анализа коллекции, и вместе с тем умалял её значение как продукта личности, общественных, эстетических и философских воззрений собирателя.

Данная работа призвана аргументировать художественную полноту и культурную роль коллекции К.Т. Солдатёнова, а также снова обратить внимание на многогранность личности самого собирателя. Вместе с тем её результаты показали, что фигура К.Т. Солдатёнова и его собрание, равно как и художественные собрания других московских коллекционеров, имеют большой исследовательский потенциал, который может быть реализован в дальнейшем.

Список сокращений

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

ОР ГТГ – Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи

ОР ГМИИ – Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

ОР РГБ – Отдел рукописей Российской Государственной библиотеки

ИАХ – Императорская Академия художеств

ТПХВ – Товарищество передвижных художественных выставок

МУЖВЗ – Московское училище живописи, ваяния и зодчества

ОВХП – Общество выставок художественных произведений

Список источников и литературы

Источники

1. «Особое мнение» сотрудников отделения изящных искусств о перемещении собрания Солдатенкова в другой зал и пожертвовании картин И.П. Свешниковым. [1908]. ОР ГМИИ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 70.
2. Андреев А.Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ: настольная книга для любителей изящных искусств, с присовокуплением описания замечательнейших картин, находящихся в России, и с шестнадцатью таблицами монограмм известнейших художников / сост. по лучшим соврем. изд. А.Н. Андреевым. Санкт-Петербург: Т-во М.О. Вольф, 1857. 580 с.
3. Андреев А.Н. Картинные галереи Европы: Собрание замечательных произведений живописи различных школ Европы / Ред. А. Андреев. Т. 1-3. Санкт-Петербург: Т-во М.О. Вольф, 1862-1864. 252 с.
4. Андреев А.Н. Давние встречи // Русский архив. 1890. № 7. С. 354-356.
5. Анненков П.В. Литературные воспоминания. М.: Правда, 1989. 79 с.
6. Бахрушин А.П. Кто что собирает: Из записной книжки А. П. Бахрушина: с 35 фотографиями / примечания составил М. Цявловский. Москва: Л. Э. Бухгейм, 1916. 168 с.
7. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1953-1959. Т. 12: Письма. 1956. 596 с.
8. Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах/под ред. Ф. М. Головешченко. М.: ОГИЗ, 1948. 929 с.
9. Боборыкин П.Д. Китай-город: Роман Петра Боборыкина. Т. 1-2. Санкт-Петербург, Москва: М.О. Вольф, 1883. 723 с.
10. Боборыкин П.Д. Письма о Москве: Письмо третье // Вестник Европы. 1881. №7. С. 396-397.

11. Боткин В.П. Сочинения Василия Петровича Боткина: Т. 1-3. Санкт-Петербург: журн. «Пантеон лит.», 1890-1893. Т.3. 246 с.
12. Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. М.: Арт-Волхонка, 2012. 532 с.
13. Братское слово. Москва: Типография Э. Лисснер и Ю. Роман, 1884. Т. 1. 403 с.
14. Бурышкин П.А. Москва купеческая: Воспоминания. М.: Захаров, 2002. 300 с.
15. Гегель Г.Ф. Эстетика: [в 4 т.] / под ред. и с предисл. М. Лившица. М.: Искусство, 1968. Т. 1. 312 с.
16. Гелиогравюры из собрания картин К.Т. Солдатенкова. Москва: Шиндлер и Мей: Фирма Шерер, Набгольц и К°, 1892. 12 л.
17. Герцен А.И. Былое и думы. Т. 1. М.: Москва-Ленинград, 1931. 539 с.
18. Герц К.К. Об основании художественного музея в Москве. М.: Унив. тип., 1858. 24 с.
19. Гиляровский В.Н. Москва и москвичи: Очерки старомосковского быта. Москва: Советский писатель, 1935. 391 с.
20. Глаголь С. Общество любителей Художеств и весенние картинные выставки // Артист. 1893. № 28. Кн. 3. С. 141-156.
21. Горбунов И.Ф. Сочинения И. Ф. Горбунова: [в 3 ч.]. Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1904-1910. 384 с.
22. Горбунов И.Ф. Юмористические рассказы и очерки/подготовка текста, послесл. и примеч. Н.А. Сверчкова. Москва: Моск. Рабочий, 1962. 256 с.
23. Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М.: Искусство, 1937. 375 с.
24. Грановский Т.Н. Избранные сочинения/ред. В.А. Соколова. Москва: В.В. Думнов, 1905. 148 с.
25. Грановский Т.Н. Четыре исторические характеристики / вст. ст. А.А. Левандовского. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2013. 331 с.

26. Дневник художника Николая Ломтева, 1844-1851 / предисл., общ. ред. и примеч. М. М. Раковой. М.: НИИ РАХ, 1996. 95 с.
27. Жемчужников Л.М. Мои воспоминания из прошлого / вступ. ст. и прим. С. А. Бахрушина. Москва: М. и С. Сабашниковы, 1926-1927. 238 с.
28. Забелин И.Е. Записные книжки. 50-е годы XIX века / Публ. [вступ. ст. и примеч.] Н.А. Каргаполовой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII--XX вв.: Альманах. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1994. С. 123-138.
29. Забелин И.Е. Дневники. Записные книжки. М.: изд. им. Сабашниковых, 2001. 383 с.
30. Завещание К.Т. Солдатёнова // История Московского Купеческого общества. Т. V. Вып.2. Приложение. С. 234-239.
31. Зилоти В.П. В доме Третьякова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2016. 557 с.
32. Землянский И. Воронежские письма // Русское слово. 1860. Т. 3. Воронеж. С. 27-43.
33. И.В. Цветаев – Ю.С. Нечаев-Мальцов. Переписка 1897-1912: из фондов Отдела рукописей / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М.: Красная площадь, 2008. 634 с.
34. Иванов А.А. Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка 1806-1858 гг. [с биогр. очерком М.П. Боткина]. Санкт-Петербург: изд. М. Боткина, 1880. 108 с.
35. Игра в самолюбие и серьезное дело. Окончательные итоги аукциона В.В. Верещагина // Петербургский листок. 1880. № 61. С.2.
36. Известия общества преподавателей графических искусств в Москве, состоящего под августейшим покровительством Ее Императорского Высочества Великой Княгини Марии Павловны. Москва, 1911. № 5. С. 212-214.

- 37.К.В. (К. Варнек). Письма из Москвы: картинная галерея г. Кокорева и дом г. Солдатенкова//Русский художественный листок. 1862. № 29. С. 115 – 117.
- 38.К.Т. Солдатенков (некролог) // Русское слово. 1901. № 137.
- 39.Карнович Е.П. Замечательные богатства частных лиц в России / 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: А.С. Суворин, 1885. 330 с.
- 40.Каталог картинам из собрания Д.П. Боткина. М.: Университетская типография (М. Катков) на Страстном бульваре, 1882. 4 с.
- 41.Кренгольмская мануфактура. Историческое описание, составленное по случаю 50-летия её существования. СПб., 1907. 45 с.
- 42.Ковалевский П.М. О художествах и художниках в России // Современник. 1860. № 10. С. 364-382.
- 43.М-е. Беседа с А.А. Риццони // Новое время. 1901. С. 101.
- 44.Мельников Ф.Е. Краткая история древлеправославной (старообрядческой) Церкви. Барнаул: Лествица, 1999. 570 с.
- 45.Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках/вступ. ст. В.М. Лобанова и С.П. Варшавского; примеч. Г.К. Буровой. 4-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1963. 361 с.
- 46.Московский публичный и Румянцевский музей. Картинная галерея. Иллюстрированный каталог Картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев: [1-3] Собрание К.Т. Солдатенкова / Исполнено и изд. худож. фототип. К.А. Фишера. М.: типо-литография «Русского Т-ва печатного и издательского дела», 1902. 18 с.
- 47.Московский публичный музей. Картинная галерея. Каталог картинной галереи: с иллюстрациями и пояснительным текстом / Предисл. Н. Романова. М.: Тип. т-ва Скоропечатни А. А. Левенсон, 1915. 293 с.
- 48.Московский публичный музей. Каталог картинной галереи / Моск. публичный и Румянцевский Музеи.М.: Тип. К. Л. Меньшова, 1906. 86 с.

- 49.Московский публичный музей. Каталог картинной галереи / Моск. публичный и Румянцевский Музеи. М.: Тип. К. Л. Меньшова, 1908. 102 с.
- 50.Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников / вступ. ст., сост. и примеч. Н.Ю. Зограф. М.: Искусство, 1978. 424 с.
- 51.Отечественные записки, издаваемые Павлом Свиньиным. Ч. 1. Санкт-Петербург: тип. Департамента внешней торговли, 1820. 162 с.
- 52.Отчёт Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1901 год, представленный Директором Музеев Г. Министру Народного Просвещения. Москва: типография К.Л. Меньшова, 1902. 39 с. ОР ГМИИ. Ф. 28 (Солдатенков К.Т.). Ед. хр. 1.
- 53.Отчёт отдела гравюр, скульптуры и отд. изящных искусств (приращения, работы по отделу) (черновик). 1901. ОР ГМИИ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 40.
- 54.Отчёт Отделения изящных искусств Румянцевского музея за 1919 год. ОР ГМИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 149.
- 55.Панаев И.И. Литературные воспоминания / вступ. ст. и комм. И.Г. Ямпольского. М.: Правда, 1988. 465 с.
- 56.Первая художественная выставка Товарищества передвижных выставок. 1871-1872 (реконструкция): каталог / сост. и авт. вступ. ст. Я.В. Брук. М.: Советский художник, 1971. 36 с.
- 57.Переписка И.Н. Крамского: в 2 т. Т. 1: И.Н. Крамской и П.М. Третьяков (1869-1887). М.: Искусство, 1953. 460 с.
- 58.Переписка И.Н. Крамского: в 2 т. Т. 2: Переписка с художниками. М.: Искусство, 1954. 668 с.
- 59.Письма К.Т. Солдатёнова к П.П. Чистякову. 1867-1898. ОР ГТГ. Ф.2 (Чистяков П.П.). Ед. хр. 364.
- 60.Письма П.П. Чистякова к В.Е. Мейер и С.В. Мейер. 1863-1870. ОР ГТГ. Ф.2 (Чистяков П.П.). Ед. хр. 474-490.

61. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856-1869 / Подгот. к печати и примеч. Н.Г. Галкиной и М.Н. Григорьевой. М.: Искусство, 1960. 371 с.
62. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870-1879 / Подгот. к печати и примеч. Н.Г. Галкиной и М.Н. Григорьевой. М.: Искусство, 1960. 559 с.
63. Положение о Художественно-промышленном музее в Москве: Утв. 18 дек. 1864 г. М., 1865. 8 с.
64. Прахов А.В. Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1903. С. 121-180.
65. Пругавин А.С. Московский иллюстрированный календарь-альманах на 1887 г. М., 1887. 321 с.
66. Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве. 1862–1912: исторический очерк. М.: Т-во Скоропечатни А. А. Левенсон, 1913. 252 с.
67. Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни: [Мемуары рус. художника] / Предисл., общ. ред. и примеч. М. М. Раковой. М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1993. 221 с.
68. Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России: статьи и воспоминания / сост., авт. вступ. ст., и примеч. Н. С. Беляев. СПб.: БАН, 2014. 781 с.
69. Репин И.Е. Далёкое близкое. 9-е изд., перераб. и доп. Л.: Художник РСФСР, 1986. 488 с.
70. Репин И.Е. Письма: Переписка с П.М. Третьяковым. 1873 – 1898 / Подгот. к печати, примеч. М.Н. Григорьевой и А.Н. Щекотовой. М.: Л.: Искусство, 1946. 226 с.
71. Русский биографический словарь А.А. Половцова. 1910. Т. 15. С. 45-46.

- 72.Рябушинский В.П. Старообрядчество и русское религиозное чувство / Сост., вступительн. очерк и комментарии В.В. Нехотина., В.Н. Анисимовой, М.Л. Гринберга. М.: Мосты культуры, 2010. 452 с.
- 73.Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее/ / [Ф. И. Буслаев [и др.]]; Московский публичный музей; Общество древнерусского искусства. Москва: [Тип. Грачева и К], 1866. Отд. 2. 165 с.
- 74.Свиньин П.П. Первое письмо из Москвы. Частные библиотеки, Галереи, разные Кабинеты и русские художники // Отечественные записки. 1820. Ч. 1. № 2. С. 26-47.
- 75.Стасов В.В. Избранное: Живопись. Скульптура. Графика: в 2 т. М.; Л.: Искусство, 1950-1951. Т. 2: Искусство XIX века. 1951. 498 с.
- 76.Стасов В.В. П.М. Третьяков и его картинная галерея // Русская старина. 1893. №11. С. 569-607.
- 77.Субботин Н.И. История так называемого австрийского или Белокриницкого священства/ изд. Н. Субботин. М.: тип. Э. Лисснера и А. Гешеля, 1899. 472 с.
- 78.Т.Н. Грановский и его переписка. Т.2 (Переписка Т.Н. Грановского). Изд.1. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1897. 496 с.
- 79.Труды Первого Съезда художников и любителей художеств [в 1894 году], созванного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковых городу Москве. М.: Типо-литография И. Н. Кушнерев и К°, 1900. 152 с.
- 80.Устав Московского художественного общества с историческим обозрением и списками членов онаго. М.: в Полицейской Типографии, 1850. 45 с.
- 81.Указатель картин художественных произведений галереи В.А. Кокорева / сост. А.Н. Андреев. М.: Типография Лазаревского ин-та восточных языков, 1863. 89 с.
- 82.Ушаков А.С. Наше купечество и торговля с серьезной и карикатурной стороны. М.: тип. Грачева и К°, 1865. Вып. 1. 136 с.

83. Чистяков П.П. Письма. Записные книжки. Воспоминания. 1832-1919 / Подгот. к печати и примеч. Э. Белютина и Н. Молевой. М.: Искусство, 1953. 591 с.
84. Чичерин Б.Н. Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина. Москва сороковых годов. Путешествие за границу / предисл., примеч. С.В. Бахрушин. М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1929. 293 с.
85. Щепкин М.П. Надгробное слово. К.Т. Солдатенков // Русские ведомости, 1901. №133. С. 4.
86. Щукин П.И. Воспоминания: из истории меценатства России / сост. Н.В. Горбушина: с предисл. И под ред. С.О. Шмидта. М.: Гос. Исторический музей, 1997. 320 с.
87. Ульянова Г.Н., Юхименко Е.М. Солдатенковы // Православная энциклопедия. - М., 2021. - Т. 64. - С. 709-714.
88. Благотворители, коллекционеры и меценаты // Былого летопись живая... Москва и москвичи: Картины из собрания Третьяковской галереи / сост. А.А. Погодина, С.С. Степанова. М.: Авангард, 1997. С. 98-99.
89. Генрих Семирадский. По примеру богов [альбом]. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2022. 360 с.
90. Государственная Третьяковская галерея. Живопись XVIII–XX веков. Каталог собрания. Т. 4; Кн. 2: Живопись второй половины XIX века: А–М / Под ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2001. 489 с.: ил.
91. Государственная Третьяковская галерея. Живопись XVIII–XX веков. Каталог собрания. Т. 4; Кн. 2: Живопись второй половины XIX века: Н–Я / Под ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2006. 559 с.: ил.
92. Государственная Третьяковская галерея. Скульптура XVIII–XIX веков. Каталог собрания. Т. 1 / Под ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2000. 352 с.: ил.

93. Государственный Русский Музей. Живопись XVIII-XX века. Каталог в 15 томах. Т. 2. Первая половина XIX века. А-И. СПб.: Palace Editions, 2002. 57 с.
94. Картины из собраний московских коллекционеров в Севастопольском художественном музее/ Авт. сост. Н.А. Бендюкова, Н. В. Григорьева [и др.]. М.: Мосгорархив, 2001. 159 с.
95. Каталог/ Сарат. худож. музей им. А. Н. Радищева [Саратов]: [б. и.], 1956
Вып. 1: Русская и советская живопись. - 1956. - 128 с., 39 л. ил.
96. Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы: иллюстрированный биографический словарь. - М.: Независимая газета, 1997. - 324 с.
97. Полунина Н.М. Кто есть кто в коллекционировании старой России: новый биографический словарь. - М.: Рипол классик, 2003. - 553 с.
98. Пермская государственная художественная галерея: Кат. произведений живописи, скульптуры, графики. - Пермь, 1963. - 182 с., 24 л., ил.
99. Неверов О.Я. Частные коллекции Российской империи: альбом. М.: Слово, 2004. 256 с.
100. Саверкина И.В. История частного коллекционирования в России: учебное пособие. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусства, 2006. - 208 с.
101. Юхименко Е.М. Старообрядчество: история и культура: альбом. М.: Криница, 2016. - 852 с.

Литература

1. Акинша К.А. Время коллекций. Универсальные собрания России 60-80-х гг. // Типология русского реализма второй половины XIX века: сб. статей. М.: Наука, 1990. С. 39-64.
2. Акинша К.А. Проблемы изучения частного собирательства // Актуальные проблемы развития культуры и искусства в свете решений XXVII съезда КПСС: Материалы Московской конференции аспирантов вузов и НИИ. М.: Б.и., 1988. С. 147-154.
3. Афанасьева И.А. Итальянский пейзаж в творчестве русских художников первой половины XIX века: путь к пленэрной живописи / Третьяковские чтения. 2020: материалы отчетной научной конференции. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2022. С. 34-50.
4. Банников А.П., Сапожников С.А. Собиратели и хранители прекрасного: энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II. 1700-1918 гг. / под общ. ред. В.А. Благово, С.А. Сапожникова. М.: Центрполиграф, 2007. 607 с.
5. Баранова Ю.А. Деловая этика старообрядцев в контексте современной российской корпоративной культуры: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Баранова Юлия Александровна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. М., 2012. 190 с.
6. Боханов А.Н. Коллекционеры и меценаты в России / отв. ред. К.Ф. Шацилло. М.: Наука, 1989. 192 с.
7. Брук Я.В. Из истории художественного собирательства в Петербурге и Москве в XIX веке // Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856-1917. К 125-летию основания Третьяковской галереи / отв. ред. Я. В. Брука. Л.: Художник РСФСР, 1981. С. 10-55.
8. Брянцев М.В. Культура русского купечества/Отечественная культура и историческая мысль XVIII – XX веков: сб. статей и материалов / под ред. А.М. Дубровского. Вып. 3. Брянск: Курсив, 2004. С. 5-24.

9. Верещагина А.Г. Художник. Время. История: Очерки рус. ист. живописи XVIII – начала XX века. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1973. 130 с., 36 л. ил.
10. Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М.: Искусство, 1990. 232 с.
11. Вишленкова Е.А. Виртуальный «Музеум» Павла Свинына – забытая сокровищница русского искусства // История и историческая память. 2011. Вып. 3. С. 108-120.
12. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: Идейные принципы. Структурные особенности / отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: Наука, 1982. 351 с.
13. Гавлин М.Л. Российские Медичи. Портреты предпринимателей. М.: Терра, 1996. 319 с.
14. Гавлин М.Л. Из истории российского предпринимательства: династия Солдатёновых: научно-аналитический обзор. М.: ИНИОН АН СССР, 1993. 123 с.
15. Генрих Семирадский и художники его круга: материалы Международной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2023. 296 с.
16. Голицына И.А. Степан Бакалович / И.А. Голицына. М.: Белый город; Воскресный день, 2013. 100 с.
17. Гордон Е.С. Русская академическая живопись 50-60-х годов XIX века. Жанровая структура, иконография, особенности стиля // Искусство. 1983. № 9. С. 58-67.
18. Гордон Е.С. Русская академическая живопись второй половины XIX века // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 1984. № 3. С. 66-78.
19. Даниленко Н.Б. Усадьба Нарышкиных в Кунцеве. История формирования архитектурного и садово-паркового ансамбля // Теория и история искусства. 2024. № 1-2. С. 152-189.

- 20.Замотохин П.П. Влияние философских идей А. И. Герцена на Н. Н. Ге: к вопросу «реализма» и монизма // КАНТ. 2019. № 2 (31). С. 216-219.
- 21.Зеньковский С.А. Русское старообрядчество [в 2 т.] / сост. Г.М. Прохоров. Общ. ред. В.В. Нехотина. М.: Институт ДИ-ДИК, 2006. 688 с.
- 22.Знаточество, коллекционирование, меценатство: сб. статей / сост. и науч. ред. Н.С. Кутейникова. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1992. 86 с.
- 23.Иванова Е.А., Ермакова М.Е. Ивановский зал в истории Румянцевского музея и Российской государственной библиотеки // Библиотековедение. 2017. Т. 66. № 5. С. 568-580.
- 24.Игнатович Т.Н. Картины Румянцевского музея в музейных собраниях живописи России и соседних государств: судьба картин из Императорского Московского Румянцевского музея и исторически связанных с ним собраний / Российская гос. б-ка; [авт.-сост. Т. Н. Игнатович]. М.: Пашков дом, 2009. 373 с.
- 25.Игнатович Т.Н. Солдатёнковские галереи // Московский журнал. 1999. № 2. С. 54-68.
- 26.Игнатович Т.Н. Солдатенковский дар Севастополю // Московский журнал. 1999. №7. С. 26-27.
- 27.Карпова Т.Л. Творчество Г. И. Семирадского и искусство позднего академизма: дис... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Карпова Татьяна Львовна. М., 2009. 230 с.
- 28.Карпова Т.Л. Русское академическое и салонное искусство 1830-1900-х годов // Наше наследие. 2005. № 73. С. 56–71.
- 29.Климов П. «Разумеется, он – поляк и останется поляком...» К творческой биографии Г.И. Семирадского // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. 1999. № 2. С. 298-318.
- 30.Клюканова Л.Г. Частное коллекционирование как явление современной культуры // Обсерватория культуры. 2015. Вып. 2. С. 73-77.
- 31.Коллекционеры и меценаты в Санкт-Петербурге, 1700-1917: тез. докл. конф. / Гос. Эрмитаж; науч. ред. С. О. Андросов. СПб.: ГЭ, 1995. 39 с.

32. Коллекционеры, меценаты, благотворители: (Россия, XVIII-XX вв.): сборник статей / Рос. Академия художеств, Санкт-Петербург, гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина; сост. и науч. ред. Н.С. Кутейникова. СПб.: [Б/и], 1996. 65 с.
33. Коллекционеры. Санкт-Петербург - Петроград - Ленинград - Санкт-Петербург. 1905-2015: в 2-х т. / вступ. ст. Ю. М. Гоголицына, К. В. Березовской. СПб.: НП-Принт, 2018. Т. 1. 444 с.
34. Коллекция В.А. Кокорева в собрании Русского музея / сост. и авт. вступ. ст. Е. Столбова. СПб.: PalaceEditions, 2013. 96 с.
35. Кондратенко А.И. У истоков русской интеллигенции (Т.Н. Грановский и его время) // Среднерусский вестник общественных наук. 2007. №3(4). С. 116-121.
36. Кремлева И.А. Особенности религиозного сознания купечества (по материалам духовных завещаний, дарений, поминаний) // Исторический вестник. 2001. №2/3. С. 295-302.
37. Кривонденченков С.В. Русский пейзаж середины XIX века: Проблема формирования и пути развития: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04/ Кривонденченков Сергей Викторович. СПб., 2000. 403 с.: ил.
38. Кузнецова М.В. Галерея русских художников» Козьмы Солдатёнова (1818–1901): к вопросу об истоках мировоззрения коллекционера и особенностях его собрания // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник материалов конференции/под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2023. Т. 13. С. 654-662.
39. Кузнецова М.В. Козьма Солдатёнов (1818-1901) и его коллекция в контексте художественной жизни Москвы второй половины XIX века // Человек и культура. 2024. № 2. С. 74-86.
40. Кузнецова М.В. Козьма Терентьевич Солдатёнов (1818–1901) и его картинная галерея: к истории и особенностям коллекции //

- Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2024. № 1. С. 249-263.
41. Кузнецова М.В. Коллекция Козьмы Солдатёнова в Третьяковской галерее // Третьяковские чтения. 2022: материалы отчетной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2023. С. 221-240.
 42. Кузнецова М.В. Собиратель русского искусства Козьма Солдатёнов (1818-1901) и практика художественного коллекционирования во второй половине XIX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2024. № 3. С. 231-242.
 43. Кузнецова М.В. Художественная коллекция Козьмы Солдатёнова в Румянцевском музее: история бытования и особенности музеефикации // Обсерватория культуры. 2023. Вып. 20(3). С. 291-300.
 44. Кутузов Б.П. Церковная реформа XVII века. М.: Три Л, 2003. 574 с.
 45. Левандовский А.А. Время Грановского: у истоков формирования русской интеллигенции. М.: Молодая гвардия, 1990. 304 с.
 46. Лясковская О.А. П.П. Чистяков. [1832-1919] / О.А. Лясковская. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1950. 64 с.
 47. Машинский С.И. Станкевич и его кружок // Вопросы литературы. 1964. № 5. С. 125-136.
 48. Милотвэрская М.Б., Горина Т.Н. Академия художеств и академическое искусство 70-80-х годов. П.П. Чистяков // История русского искусства, т. II (под ред Н.Г. Машховцева). М.: Искусство, 1960. С. 87-101.
 49. Назаревская Н. Антикварный рынок в России XVIII–XX веков / Авт. предисл. М.Б. Пиотровский, Н. Романов; коммент. Э. Дюкан. М.: Любимая книга, 2006. 160 с.
 50. Наследие Гегеля в истории философии и культуры: К 250-летию со дня рождения философа: сб. науч. статей / отв. ред. А.Н. Муравьёв, А.А. Иваненко. СПб.: Изд-во С.- Петерб. ун-та, 2020. 286 с.
 51. Ненарокова И.С. Коллекция Кузьмы Терентьевича Солдатенкова (1818-1901) / Цветы необычайные. Народная художественная культура

- России рубежа веков: Культуроведческая перспектива: [сб.]. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 239-270.
52. Ненарокова И.С. Художественная коллекция Козьмы Солдатенкова // Наше наследие. 1997. № 39. С. 29-36.
53. Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон: альбом. СПб.: Аврора, Золотой век, 2004. 470 с.
54. Овсянникова С.А. Частное собирательство в пореформенную эпоху (1861-1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. М.: Советская Россия, 1960. Вып.2. С. 66-144.
55. Овсянникова С.А. Частное собирательство в России в XVIII – первой половине XIX века // Очерки истории музейного дела в России. М.: Советская Россия, 1961. Вып. 3. С. 269-299.
56. Очерки русской культуры XIX века: в 6 т. М.: Изд-во Московского ун-та, 1998-2005. Т. 4: Общественная мысль. 2003. 528 с.
57. Панкратова Л.Н. «Российские Медичи» и Италия. К.Т. Солдатенков и Ю.С. Нечаев-Мальцев // Италия и русская культура XV-XX веков: сборник/ отв. ред. Н.П. Комолова. М.: Наука, 2000. С. 92-101.
58. Панова Т.М. Кокоревская галерея // Русское искусство. 2017. № 4. С. 9-17.
59. Перхавко В.Б. История русского купечества. М.: Вече, 2008. 509 с.
60. Перхавко В.Б. Многоликая купеческая Россия. М.: Директмедиа Паблишинг, 2022. 728 с.
61. Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830-1910-х годов / Гос. Третьяковская галерея; авт. концепции и рук. проекта Т.Л. Карпова. М.: СканРус, 2004. 340 с.
62. Преображенский А.С. Иконные собрания московских старообрядцев в начале XIX века. Свидетельства владельческих надписей // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. 2015. №3. С. 2-10.

- 63.Предпринимательство и городская культура в России. 1861-1914: сборник / под ред. У. Брумфилда, Б. Ананьича, Ю. Петрова. М.: Три квадрата, 2002. 312 с.
- 64.Пыжиков А.В. Грани русского раскола. Тайная роль старообрядчества от 17 века до 17 года. М.: Концептуал, 2018. 528 с.
- 65.Ракова М.М. Италия в судьбах Н. Ломтева и В.Е. Раева. К вопросу о типологии русского художника XIX века // Россия-Европа. 1995. №5. С. 95-108.
- 66.Ракова М.М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. М.: Искусство, 1979. 244 с.
- 67.Резонова В.М. Предпринимательская деятельность купечества России в историко-культурном контексте XVIII - начала XX вв.: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01. Саранск, 2005. 178 с.
- 68.Репина Л. П. Концепции «единого человечества» и «общего прошлого» в интеллектуальном наследии русской исторической школы // Запад – Восток. 2019. № 12. С. 13-29.
- 69.Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века: в 2 т. / под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1962-1971. Т. 1. 1962. 691 с.
- 70.Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина девятнадцатого века / под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1954. 742 с.
- 71.Сальникова И.И. Мы были...: Государственное и частное собирательство произведений русского искусства в России в XVIII - первой половине XIX в. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1997. М.: Наука, 1999. С. 336-350.
- 72.Северюхин Г.Я. Старый художественный Петербург: рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года. – СПб.: Мирь, 2008. 534 с.

- 73.Северюхин Д.Я. Художественный рынок: как это следует понимать в искусствоведении // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2011. №3. С. 69-73.
- 74.Семенова Н. Ю. Медичи с Рогожской заставы // Артхроника. 2010. С. 63-69.
- 75.Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния: годы становления. СПб.: Искусство-СПб, 2005. 287 с.
- 76.Соколов А.Б. Идеиные и методологические воззрения Тимофея Грановского // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 1. С. 34-38.
- 77.Степанова С.С. Рим. Русская мастерская. 1830-1850-е годы. М.: БуксМАрт, 2017. 454 с.
- 78.Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. СПб.: Искусство-СПб., 2011. 288 с.
- 79.Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века. М.: Сов. художник, 1984. 296 с.
- 80.Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. Москва: «Галарт», 2005. 240 с.
- 81.Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М.: Искусство, 1995. 208 с.
- 82.Стернин Г.Ю. Частные коллекции произведений искусства и художественное сознание эпохи // Коллекционеры и меценаты России: материалы научно-практической конференции, посвящённой 100-летию коллекции Самарского художественного музея. Самара: Самарский художественный музей, 1998. С. 61-67.
- 83.Судовиков М.С. Факторы развития купеческого сословия дореволюционной России // Вестник Вятского государственного университета. 2007. №4. С. 34-43.

84. Титова Ю.В. Новые материалы к изучению жизни и деятельности Козьмы Терентьевича Солдатёнова // Румянцевские чтения. 2020: [в 2 ч.]. Ч. 2. Москва: Пашков дом, 2020. С. 390-393.
85. Титова Ю.В. Роль Козьмы Терентьевича Солдатенкова в становлении Румянцевского музея // Румянцевские чтения. 2021: [в 2 т.]. Т. 2. М.: Пашков дом, 2021. С. 451–455.
86. Товарищество передвижных художественных выставок. К 150-летию со дня основания: материалы Международной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2022. 368 с.
87. Толстяков А.П. Издатель К.Т. Солдатёнов и русские писатели // Книга: Исследования и материалы. Сб. науч. статей. Вып. 25. – М.: Книга, 1972. С. 132-164.
88. Толстяков А.П. Люди мысли и добра: Русские издатели К.Т. Солдатёнов и Н.П. Поляков. М.: Книга, 1984. 258 с.
89. Туманова Н.В. «И миллионы покорив, не покорился миллионам...»: О книжном собрании К.Т. Солдатёнова // Книга в пространстве культуры. 2012. Вып. 1(8). С. 16-26.
90. Тюрина-Митрохина С.А. Евграф Тюрин – архитектор и коллекционер. Исторические разыскания к биографии. М.: Издательство УРАО, 2005. 92 с.
91. Ульянова Г.Н. Благотворительность московских предпринимателей, 1860-1914. М: Мосгорархив, 1999. 510 с.
92. Ульянова Г.Н. Предприниматель: тип личности, духовный облик, образ жизни // История предпринимательства в России. Кн. 2. Вторая половина XIX – начало XX вв. М.: РОССПЭН, 2000. С.441-466.
93. Ульянова Г.Н., Юхименко Е.М. Московский предприниматель, меценат, старообрядец Козьма Терентьевич Солдатенков: новое прочтение биографии // Экономическая история: Ежегодник. 2022. М.: Институт российской истории РАН, 2023. С. 9–66.

94. Федотова Е.Д. «Итальянская тема» в романтико-просветительской концепции искусства Н.В. Гоголя // Academia. 2024. № 3. С. 401–408.
95. Фирсов С.Л. Православное государство и русские старообрядцы-поповцы в эпоху императора Николая I // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Сер. 6. 2009. Вып. 1. С. 6-15.
96. Харсеева Н.В. Образ купечества в русской художественной литературе XIX - начала XX в. // Теория и практика общественного развития. 2009. № 2. С. 212-223.
97. Хорькова Е.П. История предпринимательства и меценатства в России: учебное пособие для вузов. М.: Приор, 1998. 496 с.
98. Чижевский Г.И. Гегель в России. СПб.: Наука, 2007. 411 с.
99. Чурилова Е.Б. «Муза» в рваных панталонах. Из истории заказов К.Т. Солдатенкова // Материалы научной конференции, посвященной итогам научной работы за 2004-2005 годы / Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств. СПб.: изд. Научно-исследовательского музея РАХ, 2006. С. 111-124.
100. Шамурин Ю.И. Художественная жизнь Москвы в XIX веке // Москва в её прошлом и настоящем: в 12 вып. М.: Образование, [1909-1912]. Вып. 11. С. 91-116.
101. Шаповалов В.А., Шаповалова И.В. Российское дворянство и купечество в 60-90-е годы XIX века: проблемы социального партнерства // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. Вып. 1 95). 2008. С. 12-19.
102. Шлаева И.В. Частное коллекционирование предметов русской старины как фактор сохранения культурного наследия: Конец XIX - начало XX вв.: дисс. на соискание степени канд. ист. наук. М., 2000. 531 с.
103. Шувалова И. Н. Русское искусство 1860-х годов – вокруг Перова // Святые шестидесятые. Живопись, графика, скульптура. СПб.: Palace Editions, 2002. 376 с.

104. 103. Шумова М.Н. Русская живопись середины XIX века. М.: Искусство, 1984. 238 с.
105. Эра Румянцевского музея. Картинная галерея: из истории формирования собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина/ Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Российская гос. б-ка; под общ. ред. К.Г. Богемской. М.: Красная площадь, 2010. Т. 1. Картинная галерея. 611 с.
106. Эфрос А.М. Петербургское и московское собирательство (параллели) // Среди коллекционеров. 1921. № 4. С. 13-20.
107. Юденкова Т.В. Братья Павел и Сергей Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М.: БуксМарт, 2020. 528 с.
108. Юденкова Т.В. Василий Александрович Кокорев и его картинная галерея. К истории коллекционирования и меценатства // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. 2009. Т. 12. С. 191-216.
109. Юденкова Т.В. Другой Третьяков. Судьба и коллекция одного из основателей Третьяковской галереи. М.: Арт-Волхонка, 2012. 392 с., ил.
110. Юденкова Т.В. Интерпретации картины И.Н. Крамского «Христос в пустыне» // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2022. № 6. С. 168-192.
111. Юденкова Т.В. Образ коллекционера сквозь призму русской национальной идеи второй половины XIX века // Русское искусство. 2013. №2. С. 60-69.
112. Юденкова Т.В. Павел Михайлович Третьяков среди коллекционеров // Русское искусство Нового времени. 2008. Вып. 11. С. 248-269.
113. Юденкова Т.В. Павел и Сергей Третьяковы. Коллекции. М.: Слово, 2022. 546 с.

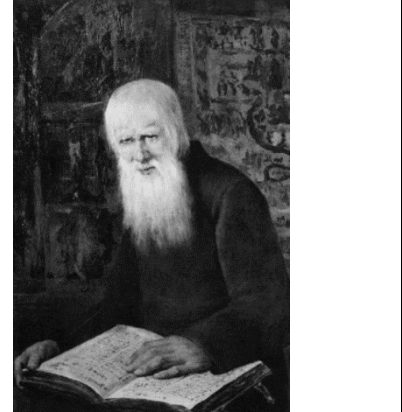
114. Юхименко Е.М. Старообрядческий центр за Рогожскою заставою. 2-е изд., испр. и доп. М.: НП «Рукописные памятники Древней Руси», 2012. 280 с.
115. Юхименко Е. М. История Рогожского кладбища в Москве и Козьма Терентьевич Солдатенков // Традиционная книга и культура позднего русского средневековья Ч. 2: История, книжность и культура русского старообрядчества. Ярославль: Ремдер, 2008. С. 100-113.
116. Юхименко Е.М. Рахмановы: купцы-старообрядцы, благотворители и коллекционеры. М.: Тончу, 2013. 520 с.
117. Norman J. Pavel Tretiakov and Merchant Art Patronage, 1850-1900 // Between Tsar and people/ Educated society and the quest for public identity in late imperial Russia. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. P. 93-107.
118. Rieber J.A. Merchants and entrepreneurs in Imperial Russia. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982. 496 p.
119. Starr F. Russian Art and society. 1800-1850 /Art and Culture in Nineteenth-century Russia. Bloomington: Indiana University Press, 1983. P. 87-113.

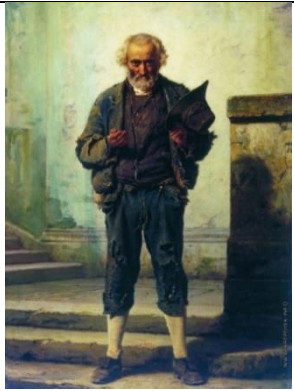
ПРИЛОЖЕНИЕ

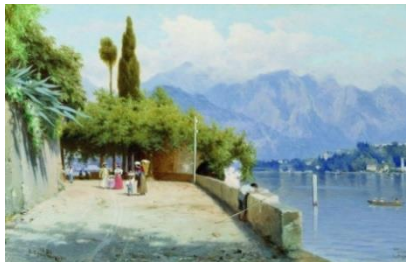
Произведения из коллекции К.Т. Солдатёнова, переданные в Московский Публичный и Румянцевский музей в 1901 году

1. Живопись

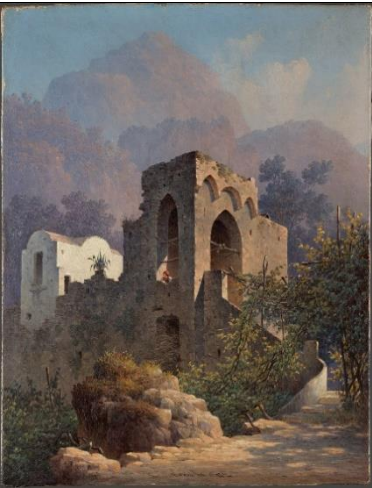
№ п/п	Данные	Поступление	Дата приобретения	Изображение
1.	Айвазовский И.К. (1817-1906). Остров Патмос. 1851. Холст, масло. 116 х 90. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Инв. Жр-112	Румянцевский музей (<i>далее – РМ</i>) с 1901 по завещанию К.Т. Солдатёнова, с 1925 из Государственного музейного фонда (<i>далее – ГМФ</i>)	Приобретена К.Т. Солдатёновым до 1862 года	
2.	Айвазовский И.К. (1817-1906). Финский залив. 1848. Холст, масло. Днепропетровский художественный музей	?	Приобретена К.Т. Солдатёновым до 1862 года	
3.	Айвазовский И.К. (1817-1906). Лунная ночь в Крыму на море. 1852. Холст, масло. 121,5 х 187,5. Государственный Русский музей (<i>далее – ГРМ</i>). Инв. Ж-6079	?	Приобретена К.Т. Солдатёновым до 1862 года	

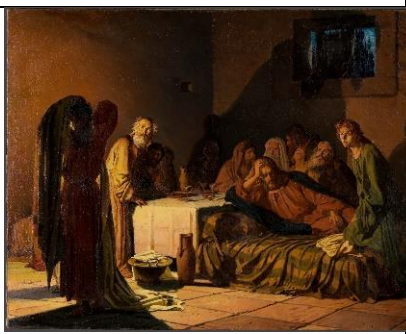
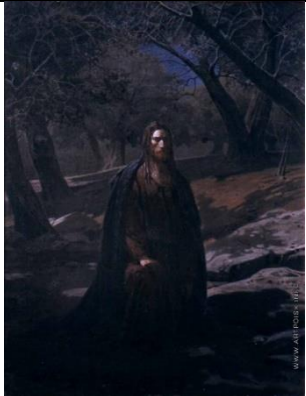
4.	Аммон В. Ф. (1826-1879). На опушке леса. Полдень. 1871. Холст, масло. 51,3 x 72,3. Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств. Инв. Ж-413	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, Нижнетагильский краеведческий музей, с 1959	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1871 году	
5.	Бакалович С.В. (1857-1947). В приемной у Мецената. 1890. Холст, масло. 45 x 72. Государственная Третьяковская галерея (далее- ГТГ). Инв. 5216. <i>Повторение картины (1887, Музей-заповедник «Павловск»).</i>	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1890 году	
6.	Бакалович С.В. (1857-1947). Соседки (Сцена из дамской жизни). 1885. Дерево, масло. 23 x 38. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева. Инв. Ж-146	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, МИИ с 1925, с 1933	?	
7.	Беляев В.В. (1867-1928). Христос-плотник (Христос-отрок). 1894. Холст, масло. 138 x 142. Туркменский государственный музей изобразительных искусств.	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1894 году	
8.	Боткин М.П. (1839-1914). Старик-начётчик. 1875. Дерево, масло. 31,5 x 21,5. ГРМ. Инв. Ж-1244	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, в 1927 из ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в период с 1875 по 1877 год	

9.	Боткин М.П. (1839-1914). Монахиня. 1857. Холст, масло. 73 х 57. Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского. Инв. 279	?	?	
10.	Бронников Ф.А (1827-1902). Римские бани. 1858. Холст, масло. 160 х 112. Пермская государственная художественная галерея. Инв. Ж-174	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым не позднее 1862 года	
11.	Бронников Ф.А. (1827-1902). Старик-нищий. 1869. Холст, масло. 76,2 х 52. ГТГ. Инв. 5219.	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	?	
12.	Бронников Ф.А. (1827-1902). У часовни. 1858. Холст, масло. 96,5 х 73,5. ГТГ. Инв. 5217	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым не позднее 1862 года	

13.	Бронников Ф.А. (1827-1902). Белладжо. 1875. Холст, масло. 71,5 х 42,5. ГТГ. Инв. 5218	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925.	?	
14.	Бронников Ф.А. (1827-1902). Вид на озеро Комо. 1897. Холст, масло. 22,5 х 37. Пермская государственная художественная галерея. Инв. Ж-273	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в конце 1890-х годов	
15.	Брюллов К.П. (1799-1852). Вирсавия. 1832. Холст, масло. 173 х 125,5. ГТГ. Инв. 5052	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым у автора в 1852 в Риме.	
16.	Боголюбов А.П. (1824-1896). Сорренто. 1855. Холст, масло. 90 х 133,7. Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина. Инв. АГКГ Ж-333	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	

17.	Боголюбов А.П. (1824-1896). Озеро в горах. 1874. Фанера, масло. 15,3 х 23,8. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. 65	?	?	
18.	Богатов Н.А. (1854-1935). Отдых волов на пашне. 1874. Холст, масло. 40 х 71. Днепропетровский художественный музей	?	?	
19.	Богданов-Бельский Н.П. (1868-1945). Умирающий крестьянин. 1893. Холст, масло. 91 х 125. Таганрогский художественный музей.	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1920, утрачена во время ВОВ, выкуплена в 2001 на аукционе Christies и возвращена в музей	?	
20.	Будковский Г.Я. (1813-1884). Визит доктора. 1859. Холст, масло. 91 х 74. Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств. Инв. Ж-317	1951 из ТМ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	

21.	Виллевальде Б.П. (1818-1903). Батальная сцена. 1870. Картон, масло. 37,9 х 53,6. ГТГ. Инв. 9157	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1927 через ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в период с 1870 по 1872	
32.	Воробьев С.М. (1817-1888). Итальянский вид с пинией. 1852. Холст, масло. 34,5 х 26,5. ГТГ. Инв. 5071	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
33.	Воробьев С.М. (1817-1888). Вид в долине Мулини. Амальфи. 1852. Холст, масло. 43,8 х 26,9. ГТГ. Инв. 5070	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
34.	Васильев Ф.А. (1850-1873). Оттепель. 1870. Холст, масло. 27 х 34. Самарский областной художественный музей	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, из ЦХ ГМФ в Самару по акту 536 в музей не поступала. Судьба работы неизвестна)	?	

35.	Васнецов В.М. (1848-1926). Преферанс. 1879. Холст, масло. 84 х 136. ГТГ. Инв. 5224	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретено К.Т. Солдатёнковым у автора в 1880.	
36.	Верещагин В.П. (1835-1909). Свидание заключенного со своим семейством. 1868. Холст, масло. 116 х 150,1. ГТГ. Инв. 5225	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретено К.Т. Солдатёнковым у автора в 1869 в Риме.	
37.	Верещагин В.П. (1835-1909). Аю-даг. Крым. 1872. Холст, масло. 44,7 х 88,5. Златоустовский городской художественный музей. Ж-92	?	Приобретено К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1870-е годы.	
38.	Ге Н.Н. (1831-1894). Эскиз к картине «Тайная вечеря». До 1863. Холст, масло. ГТГ. Инв. 5228. <i>Уменьшенное повторение картины по заказу К.Т. Солдатёнова.</i>	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретено К.Т. Солдатёнковым в 1866 году	
39.	Ге Н.Н. (1831-1894). Христос в Гефсиманском саду. 1869. Холст, масло. 85 х 65. Ивановский областной художественный музей. Инв. Ж-37. <i>Уменьшенное повторение картины по заказу К.Т. Солдатёнова.</i>	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925, с 1930	Приобретено К.Т. Солдатёнковым в 1869 году	

40.	Горский К.Н. (1854-1943). Салтыков-Щедрин в гробу. 1889. Холст, масло. 58х74. Литературный музей Института русской литературы РАН.	?	?	
41.	Гун К.Ф. (1830-1877). Сцена из Варфоломеевской ночи. 1870. Холст, масло. 142,3 х 113. ГТГ. Инв. 5229	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1870 на Академической выставке в Санкт-Петербурге.	
42.	Давыдов И.Г. (1826-1856). Хутор над озером. 1853. Холст, масло. 99 х 142,5. Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств. Инв. Ж-233	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, Удмуртский краеведческий музей с 1928 из ГМФ, с 1980	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
43.	Дюккер Е.Э. (1841-1916). Эстляндский пейзаж. Приближение грозы. 1869. Холст, масло. 95 х 154. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств. Инв. РЖ-84	?	Выполнена в 1869 году по заказу К.Т. Солдатёнкова.	
44.	Жамет А.Д. (1821-1877). Итальянский пейзаж. 1853. Холст, масло. 70 х 99. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Инв. Ж-203	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ООМИЗ им. М.А. Врубеля с 1927 из ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	

45.	Жамет А.Д. (1821-1877). Вид в Альбано. 1852. Холст, масло. 43,5 х 53,5. Национальная галерея республики Коми. Инв. 124.	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
46.	Жамет А.Д. (1821-1877). Вид каскада и храма Сибиллы в Тиволи. 1855. Холст, масло. 87,5 х 74,3. ГТГ. Инв. 5232. <i>Вариант-повторение одноименной картины (1854, ГРМ)</i>	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
47.	Жамет А.Д. (1821-1877). Купальщицы. 1850-е. Холст, масло. 84 х 73. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств. Инв. РЖ 141	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
48.	Журавлев Ф.С. (1836-1901). Купеческие поминки. 1876. Холст, масло. 98 х 142. ГТГ. Инв. 5233	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1881 году	
49.	Жуков Д.Г. (1841-1903). Провалился. 1885. Холст, масло. 40 х 54,5. Вольский краеведческий музей. Инв. Ж-109	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1885 году	
50.	Иванов А.А. (1806-1858). Явление Христа народу. 1836 – не позднее 1855. Холст, масло. 172 х 247. ГРМ. Инв. Ж-5268	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1858 году	

51.	Иванов А.А. (1806-1858). Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824. Холст, масло. 119 х 124,7. ГТГ. Инв. 7974	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
52.	Иванов А.А. (1806-1858). Дерево в парке Киджи. Вторая половина 1830-х - 1840-е. Холст, масло. 73,4×60,8. ГТГ. Инв. 8049	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
53.	Иванов А.А. (1806-1858). Голова Христа. Вторая половина 1830-х - 1840-е. Холст, масло. 55,4 × 44,8. ГТГ. Инв. 7989	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1877 году	
54.	Иванов А.А. (1806-1858). Голова Марии Магдалины. Вторая половина 1830-х - 1840-е. Холст, масло. 65 × 56. ГТГ. Инв. 7975	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1877 году	
55.	Иванов А.А. (1806-1858). Голова раба. Этюд для «Явления Христа народу». Бумага на холсте, масло. 46 х 35. ГТГ. Инв. 8024	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1877 году	

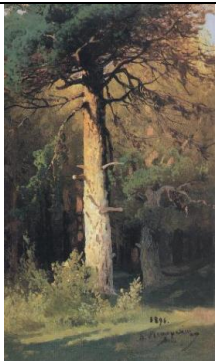
56.	Иванов С.В. (1864-1910). Обратные переселенцы. 1888. Холст, масло. 62,5 х 78,5. Национальная галерея республики Коми. Инв. Ж-49	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1888 году	
57.	Капков Я.Ф. (1816-1854). Молящаяся девушка. 1851. Холст, масло. 81,7 х 64,9. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 9325	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1927 через ГМФ	Приобретена Л.М. Жемчужниковым для К.Т. Солдатёнкова в 1852 году	
58.	Казак Е. Вторая половина XIX века. Биографических сведений не обнаружено. Преображение. Копия с оригинала Ф.А. Бруни росписи парусов в интерьере храма Христа Спасителя в Москве. 1880. Холст, масло. 123 х 108. Омский музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Инв. ЖР-445	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, с 1927 через ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1880-е годы	
59.	Калининченко Я.Я. (1869-1938). Перед обыском. 1895 (?). Холст, масло. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого (в музей не поступала, судьба работы неизвестна)	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в конце 1890-х годов	

60.	Касаткин Н.А. (1859-1930). За хворостом. 1891. Холст, масло. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого (утрачена во время ВОВ)	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1891 году	
61.	Касаткин Н.А. (1859-1930). В коридоре окружного суда. 1897. Холст, масло. 100 x 118. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого. Инв. Ж-392	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1897 году	
62.	Касаткин Н.А. (1859-1930). У часовни. 1883. Холст, масло. 53 x 80. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Инв. Ж-210	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1925 из ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1883 году	
63.	Киселев А.А. (1855-1901). На пруду. 1895. Холст, масло. 44 x 33. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств. Инв. РЖ-88	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1895 году	
64.	Клевер Ю.Ю. (1850-1924). Осень. 1881. Холст, масло. 94 x 143,5. Национальная галерея республики Коми. Инв. Ж-220	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, в 1952 из РКМ Коми АССР	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1881 году	

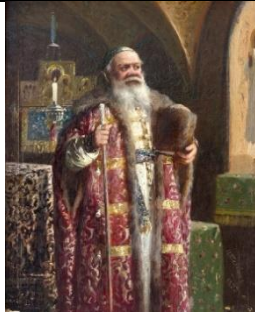
65.	Клодт М.К. (1832-1902). Вид на острове Валааме. 1857. Холст, масло. 110 х 154. Томский областной художественный музей. Инв. Ж-297	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1982 из Томского областного краеведческого музея	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
66.	Клодт М.П. (1835-1914). Антикварий. 1850. Холст, масло. 82 х 71. Туркменский государственный музей изобразительных искусств.	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1870 году	
67.	Коровин П.И. (1857-1919). С поличным. 1883. Холст, масло. 75 х 59. ГТГ. Инв. 6201	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925 из 5-го Пролетарского музея Рогожско-Симоновского района Москвы	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1883-1884 годах	
68.	Коровин С.А. (1858-1908). В волостном правлении. Перед наказанием. 1884. Холст, масло. Государственный музей Революции СССР	?	?	

69.	Ковалевский П.О. (1843-1903). Водопой. 1876. Холст, масло. 30 х 45,5. Государственный Кировский областной художественный музей им В.М. и А.М. Васнецовых. Инв. 125	?	Приобретено К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1872 году	
70.	Ковалевский П.О. (1843-1903). В горах. 1872. Холст на картоне, масло. 32 х 46. Азербайджанский государственный музей искусств им Р. Мустафаева	?	Приобретено К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1872 году	
71.	Ковалевский П.О. (1843-1903). Кавказ. 1872. Холст, масло. 53,5 х 71. ГТГ. Инв. 5238	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретено К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1872 году	
72.	Котарбинский В.А. (1849-1921). Серенада в Венеции. 1876. Холст, масло. 99 х 74. Днепропетровский художественный музей (утрачена во время ВОВ)	?	Приобретено К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1876 году	
73.	Крамской И.Н. (1837-1887). Пасечник. 1872. Холст, масло. 63,5 х 49,2. ГТГ. Инв. 5240	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретено К.Т. Солдатёнковым у автора предположительно в 1874 году	

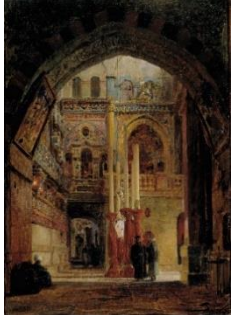
74.	Лагорио Л.Ф. (1827-1905). Вид Крыма. 1891. Холст, масло. 99 х 129. Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина. Инв. I 7570	?	Приобретено К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1891 году	
75.	Левитан И.И. (1861-1900). Весна-большая вода. 1897. Холст, масло. 64,2 х 57,5. ГТГ. Инв. 5295	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретено К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1897 году	
76.	Ломтев Н.А (1816-1854). Аутодафе (эскиз). 1851. Картон, масло. 35,4 х 28,3. ГТГ. Инв. 5121	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в конце 1840-х годов	
77.	Ломтев Н.А (1816-1854). Ангелы возвещают небесную кару Содому и Гоморре. 1845. Холст, масло. 61 х 75,2. ГТГ. Инв. 5120	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в конце 1840-х годов	
78.	Мещерский А.И. (1834-1902). Зимний вечер в Финляндии. 1866. Холст, масло. 173х266. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств. Инв. РЖ-266	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1866 году	

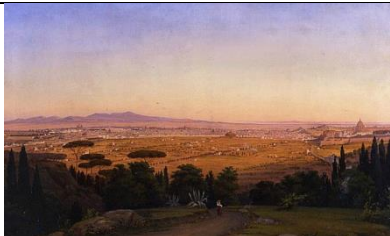
79.	Мещерский А.И. (1834-1902). Сосна. Этюд. 1896 (?). Холст, масло. 58 х 34. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1926 из Главнауки	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1896 году	
80.	Михайлов Г.К. (1814-1867). Копия с работы А.А. Иванова «Фигура Христа». До 1867. Холст, масло. 89 х 56. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Инв. ЖР-464	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, с 1927 из ГМФ	?	
81.	Маковский К.Е. (1839-1915). Похороны ребенка в деревне. 1872. Холст, масло. 59,5 х 73. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого. Инв. Ж-368	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, с 1926 из Главнауки	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1872 году	
82.	Маковский К.Е. (1839-1915). Дервиши в Каире. 1875. Холст, масло. 59,5 х 73. ГТГ. Инв. 5244	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1875 году	
83.	Маковский К.Е. (1839-1915). Александр II на смертном одре. 1881. Холст, масло. 61 х 85,5. ГТГ. Инв. 15135	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1937 из ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1881 году	

84.	Маковский В.Е. (1846-1920). В камере мирового судьи. 1880. Холст, масло. 49 х 76. ГРМ. Инв. Ж-4227	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, с 1927 из ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1880 году	
85.	Маковский В.Е. (1846-1920). Дьячок. 1871. Холст, масло. 79 х 62. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Инв. ЖР-264	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, с 1925 из ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1870-е годы	
86.	Максимов В.М. (1844-1911). Старуха Этюд. 1869. Холст, масло. 37,8 х 31. ГТГ. Инв. 6214	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, ГТГ с 1925	?	
87.	Мясоедов Г.Г. (1834-1911). Молебен во время засухи. 1880. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Холст, масло. 74 х 148. Инв. ЖР-282	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, с 1925 из ГМФ	?	
88.	Неврев Н.В. (1830-1904). Пётр I застает Екатерину на свидании с Монсом. 1874-1879. Холст, масло. 104 х 133. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Инв.	?	?	

89.	Орлов П.Н. (1812-1863). Итальянка. 1853. Холст, масло. 76х66. Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева.	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
90.	Орловский В.Д. (1842-1914). Вечер. Берег моря (Porto d'Anza). 1874. Холст, масло. 60 х 85. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого. Инв. Ж-427	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1926 из Главнауки	?	
91.	Орловский В.Д. (1842-1914). Берёзовая роща. 1886. Холст, масло. 150 х 123. Азербайджанский государственный музей искусств им Р. Мустафаева	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1925 из ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1886 году	
92.	Пастернак Л.О. (1862-1945). Лев Толстой в Ясной Поляне. 1894. Холст, масло. Литературный музей Л.Н. Толстого	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1894 году	
93.	Пелевин И.А. (1840-1917). Боярин. 1893. Холст, масло. 17,5 х 13,5. Тульский музей изобразительных искусств. Инв. Ж-323	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1893 году	

94.	Петров Н.П. (1834-1876). Скрипач. 1876. Холст, масло. 36 х 26. Курская областная картинная галерея им. А.А. Дейнеки. Инв. 48	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГМФ, с 1937 из Курского областного краеведческого музея	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1876 году	
95.	Перов В.Г. (1833-1882). Проводы покойника. 1865. Холст, масло. 45,3 х 57. ГТГ. Инв. 5248	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1865 году	
96.	Перов В.Г. (1833-1882). Проповедь в селе. 1861. Холст, масло. 69,3 х 59,3. ГТГ. Инв. 5247	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1861 году	
97.	Перов В.Г. (1833-1882). Чаепитие в Мытищах, близ Москвы. 1862. Холст, масло. 43,5 х 47,3. ГТГ. Инв. 5249	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1862 году	

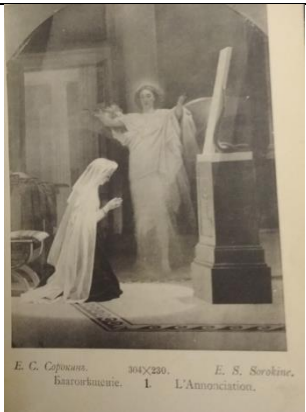
98.	Перов В.Г. (1833-1882). В холодной. 1873. Холст, масло. 97,5 х 113. Государственный исторический музей	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1873 году	
99.	Попов А.А. (1832-1896). Харчевня. 1859. Холст, масло. 81 х 111. ГТГ. Инв. 5253	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
100	Поленов В.Д. (1844-1932). Храм Гроба Господня. Внутренний вид. 1882. Холст. масло. 41,1 х 30. ГТГ. Инв. 5252	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1882 году	
101	Поленов В.Д. (1844-1932). Этюд фигуры Христа для картины «Грешница». 1888. Холст, масло. 114 х 75. Екатеринбургский музей изобразительных искусств	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1888 году	
102	Постников С.П. (1827-1880). Вечерня у чартозинцев в Риме. 1870. Холст, масло. 104 х 146. <i>Местонахождение неизвестно</i>	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1870 году	

103	Пукирев В.В. (1832-1890). Сбор недоимок. 1875. Холст, масло. 70 х 55,5. Государственный музей политической истории в Санкт-Петербурге	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1875 году	
104	Пынеев К.П. (1868-1919). По миру. 1892. Холст, масло. 53,5 х 42. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств. Инв. РЖ-78	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1892 году	
105	Раев В.Е. (1807-1870). Вид Рима с горы Марио. 1853. Холст, масло. 77 х 120,6. Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств. Инв. Ж-432	РМ с 1901 по завещанию Солдатенкова, Нижнетагильский краеведческий музей, с 1959.	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
106	Раев В.Е. (1807-1870). Вид пруда, церкви и дворца в подмосковной Шереметевых Останкино при утреннем освещении. 1858. Холст, масло. 46 х 68. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени	?	?	
107	Раев В.Е. (1807-1870). Голова Христа. Копия с картины Ф.А. Бруни. После 1843. Холст, масло. 74,5 х 98. Омский областной художественный музей им. М.А. Врубеля. Инв. ЖР-313	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1927 из ГМФ	?	

108	Рачков Н.Е. (1825-1895). Головка. 1866. Холст, масло. 48 х 38. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. ЖР-314	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1924 из ГМФ	?	
109	Рачков Н.Е. (1825-1895). Портрет доктора П.Л. Никулина. После 1859. Холст, масло. 38, 5 х 48. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. Ж-345. <i>Авторское повторение</i>	?	?	
110	Рачков Н.Е. (1825-1895). Голова мальчика «Маркизио». Середина XIX века. Холст, масло. 58 х 53. Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс	?	?	
111	Рачков Н.Е. (1825-1895). Девочка. Вторая половина XIX века. Дерево, масло. 29 х 12. Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догдина. АГКГ Ж-383	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, из Музея Новой Западной Живописи в 1929	?	
112	Риццони А.А. (1836-1902). В таверне. 1880. Холст, масло. 46 х 76,5. Ивановский областной художественный музей. Инв. ЖР-180	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1880 году	

113	Риццони А.А. (1836-1902). В синагоге. 1867. Холст, масло. 36,6 х 52. ГТГ. Инв. 5256	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1867 году	
114	Риццони А.А. (1836-1902). Портрет дамы в жёлтом платье. 1900. Дерево, масло. 32,5 х 25. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. Ж-91	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1900 году	
115	Риццони А.А. (1836-1902). Выход кардинала из церкви. 1874. Дерево, масло. 40 х 32. ГТГ. Инв. 5255	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1874 году	
116	Риццони А.А. (1836-1902). Трапезная у капуцинов. 1869. Дерево, масло. 34 х 45. Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. 1418	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, в 1920-х	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1869 году	
117	Риццони А.А. (1836-1902). Голова кардинала. 1897-1898. Холст, масло. 57,5 х 42,7. ГТГ. Инв. 5259	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1898 году	

118	Рицони А.А. (1836-1902). Продажа с публичных торгов в Лифляндской губернии. 1862. Холст, масло. 79 х 122. Национальный художественный музей республики Беларусь (утрачена во время ВОВ)	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1862 году	
119	Рицони П.А. (1823-1913). В погребе. 1887. Металл, масло. 19,5 х 16,4. ГТГ. Инв. 5258	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1887 году	
120	Реймерс И.И. (1818-1868). Утро в Риме. Конец 1850-х – начало 1860-х. Холст, масло. 90,3 х 152,7. ГТГ. Инв. 9138	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1927 через ГМФ	?	
121	Рейман Ф.П. (1842-1920). Кампанья ди Рома. 1875. Холст, масло. 61 х 108. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Инв. ЖР-315	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1927 через ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1875 году	
122	Ржевская А.Л. (1861-1934). Сироты. 1893. Холст, масло. 55,2 х 62,5. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого. Инв. Ж-258	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1926 из Главнауки	?	

123	Саврасов А.К. (1830-1897). Водопад. 1868. Холст, масло. 48 х 77,5. ГТГ. Инв. 5261	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1868 году	
124	Савицкий К.А. (1844-1905). Море в Нормандии. 1875. Холст, масло. 60х92. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. Инв. Ж-64	1962; ранее ГМТР с 1944; ЦМТР с 1927, ГМФ	Исполнена по заказу К.Т. Солдатёнкова в 1874 году	
125	Семирадский Г.И. (1843-1902). Танец среди мечей. 1881. Холст, масло. 120 х 225. ГТГ. Инв. 5263	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Исполнена по заказу К.Т. Солдатёнкова в 1881 году	
126	Семирадский Г.И. (1843-1902). Оргия Тиберия на острове Капри. 1881. Холст, масло. 101,5 х 216. ГТГ. Инв. 5264	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1881 году	
127	Солнцев Е.Г. (1818-1864). Неаполитанский залив. Вторая половина 1840-х. Холст, масло. 64 х 108,8. ГТГ. Инв. 5154	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	?	
128	Сорокин Е.С. (1821-1892). Благовещение. 1858. Холст, масло. 304 х 230. Местонахождение неизвестно	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	 Е. С. Сорокин. 304х230. Благовещение. Е. С. Сорокин. 1. L'Annonciation.

129	Сорокин Е.С. (1821-1892). Испанские цыгане. 1853. Холст, масло. 75 х 89,5. ГТГ. Инв. 5156	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1855 у автора	
130	Сорокин Е.С. (1821-1892). Свидание. 1858. Холст, масло. 135,7 х 99,4. ГТГ. Инв. 5155	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым у автора в 1858	
131	Сорокин П.С. (1839-1886). Первые христианские мученики при святом Владимире. 1852. Холст, масло. 179,5 х 225,7. ГТГ. Инв. 16567	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1928 из ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
132	Соколов И.И. (1823-1918). Ночь на Ивана Купалу. 1856. Холст, масло. 105 х 162. Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств. Инв. Ж-371	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
133	Тишин В.Я. (1866-?). Мальчик-нищий. 1899. Холст, масло. 75 х 49. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств. Инв. РЖ 79	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1899 году	
134	Трутовский К.А. (1826-1893). Больной крестьянин. 1883. Холст, масло. 73,5 х 108. Национальный художественный музей Украины	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1883 году	

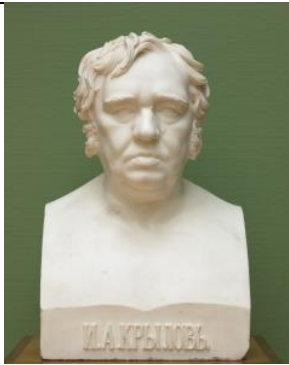
135	Тимашевский О.И. (1822-1866). Итальянка. Между 1854 и 1858. Холст, масло. 50,5 х 62,9. ГТГ. Инв. 5158	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в у автора, вероятно, в 1858 году	
136	Тимашевский О.И. (1822-1866). Похищение Ганимеда. 1858. Холст, масло. 152 х 180. Азербайджанский государственный музей искусств им. Р. Мустафаева	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, 1925 из ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
137	Турлыгин Я.П. (1858-1909). За работой. 1893. Холст, масло. Местонахождение неизвестно.	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1893 году	
138	Тропинин В.А. (1776-1857). Автопортрет на фоне окна, с видом на Кремль. 1846. Холст, масло. 106 х 84,5. ГТГ. Инв. 5167	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в конце 1840-х годов	
139	Федотов П.А. (1815-1852). Вдовушка (авторское повторение). 1851. Холст, масло. 57,5 х 44,4. Ивановский областной художественный музей. Инв. Ж-138	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатёнова, ГТГ с 1925, с 1930	Приобретена Л.М. Жемчужниковым для К.Т. Солдатёнова в 1852 году	

140	Федотов П.А. (1815-1852). Завтрак аристократа. 1849-1850. Холст, масло. 51 х 42. ГТГ. Инв. 5208	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
141	Хруслов Е.М. (1861-1913). Степь. 1887. Холст, масло. 53,8 х 80,6. ГТГ. Инв. 5271	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1887 году	
142	Худяков В.Г. (1826-1871). Римская кампанья. 1857. Холст, масло. 55,7 х 73,4. ГТГ. Инв. 5179	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1857 году	
143	Чистяков П.П. (1832-1919). Римский нищий. 1867. Холст, масло. 118х93. ГТГ. Инв. 5272	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1869 году	
144	Чумаков Ф.П. (1823-1911). Купальщица. После 1862. Дерево, масло. 46 х 36,6. ГТГ. Инв. 5273	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретено К.Т. Солдатёнковым после 1862 года	

145	Штернберг В.И. (1818-1845). Портрет В.Е. Раева. 1842. Холст на картоне, масло. 20,6 х 27,8. ГТГ. Инв. 5190	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретено К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1870 году	
146	Шухвостов С.М. (1821-1908). Внутренний вид в Троице-Сергиевой лавре. 1852. Холст, масло. 113 х 90. Пермская государственная художественная галерея. Инв. Ж-161	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым до 1862 года	
147	Шишкин И.И. (1831-1898). Дубки. 1886. Холст, масло. 37,5 х 62. ГТГ. Инв. 5277	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1886 году	
148	Шишкин И.И. (1831-1898). Перелесок. 1872. Холст, масло. 122х210. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва. Ж-187	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1928 из ГТГ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1872 году	
149	Якоби В.И. (1834-1902). 9-е термидора. 1864. Холст, масло. 85 х 152,9. ГТГ. Инв. 5278	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1867 году у автора	
150	Якоби В.И. (1834-1902). Чтение газет. Политики после завтрака. 1867. Дерево, масло. 45 х 54. Нижегородский государственный художественный музей. Инв. 608	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1867 году	

151	Якоби В.И. (1834-1902). Семья художника. 1867. Холст, масло. 19,5 x 14,5. Дальневосточный художественный музей. Инв. Ж-93	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1867 году	
152	Якоби В.И. (1834-1902). Шуты при дворе Императрицы Анны Иоанновны. 1872. Холст, масло. 132,5 x 212,3. ГТГ. Инв. 5279	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Приобретена К.Т. Солдатёнковым в 1873 году	
153	Якоби В.И. (1834-1902). Дворик в Севилье. 1891. Картон, масло. 50 x 40. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Инв. ЖР-366	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, с 1925 из ГМФ	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1891 году	
154	Ясновский Ф.И. (1833-1902). Пасмурный день. 1869. Холст, масло. 62 x 84. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств. Инв. РЖ-44	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1869 году	
155	Янов А.С. (1857-1918). В застенке. 1884. Холст, масло. 92 x 141. Туркменский государственный музей изобразительных искусств	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1884 году	
156	Яковлев П.Ф. (1853-1921). Право сильного. 1890. Холст, масло. 66x113,5. Донецкий областной художественный музей. Инв. Ж-816	?	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1890 году	

2. Скульптура

<i>№ п/п</i>	<i>Данные</i>	<i>Поступление</i>	<i>Дата приобретения</i>	<i>Изображение</i>
1.	Велионский П.А. (1849-1931). Гладиатор на арене. 1880. Бронза, постамент – мрамор, бронза. Высота 194,5. ГТГ. Инв. СК-17/1	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГБЛ до 1953, ГТГ с 1953	Приобретена К.Т. Солдатёнковым предположительно в 1880 году	
2.	Велионский П.А. (1849-1931). Баян. 1886. Мрамор. Высота 88,5. ГТГ. Инв. 5303. Авторское повторение	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Исполнена по заказу К.Т. Солдатёнкова в 1886 году	
3.	Гальберг С.И. (1787-1839). Портрет И.А. Крылова. 1830. Бюст. Мрамор. Высота 60. ГТГ. Инв. 5301	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГТГ с 1925	Выполнен с оригинала С.И. Гальберга 1830 года после смерти автора скульптором Н.А. Рамазановым по заказу К.Т. Солдатёнкова в 1857 году	

4.	Лаврецкий Н.А. (1837-1907). Девочка и мальчик с птичкой. 1868. Мрамор. Высота 112. ГТГ. Инв. 10922	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГМФ, ГТГ с 1928.	Исполнена по заказу К.Т. Солдатёнова в 1868 году	
5.	Рамазанов Н.А. (1817-1867). Бюст Н.В. Гоголя. 1854. Мрамор. Высота 52. ГТГ. Инв. 5305		Приобретена К.Т. Солдатёновым предположительно в 1854 году	
6.	Чижев М.А. (1838-1916). Крестьянин в беде. 1872. Мрамор. Высота 112. ГТГ. Инв. СК-124	РМ с 1901 по завещанию К.Т. Солдатенкова, ГБЛ с 1924, ГТГ с 1956	Исполнена по модели в гипсе 1872 года по заказу К.Т. Солдатёнова	

3. Графика

№ п/п	Данные	Поступление	Дата приобретения	Изображение
1.	Агин А.А. (1817-1875). Бюст скульптора И.П. Мартоса. Около 1840. Рисунок со скульптуры С.И. Гальберга. Картон, карандаш, акварель. 22 х 61. ГМИИ. Инв. Р-2154	МИИ с 1925	1845?	
2.	Агин А.А. (1817-1875). Удильщик (Рыбачок). Около 1840. Рисунок со скульптуры П.А. Ставассера (1816-1850). Картон, карандаш. 21,6 х 16,4. ГМИИ. Инв. Р. 2156	МИИ с 1925	1845?	
3.	Агин А.А. (1817-1875). Ребенок, пускающий мыльные пузыри. Около 1840. Рисунок со скульптуры С.И. Гальберга (1787-1839). Картон, карандаш. 22,3 х 17,2. ГМИИ. Инв. Р.2155	МИИ с 1925	1845?	
4.	Бейдеман А.Е. (1826-1869). На кладбище. 1852 Бумага, акварель, белила, лак. 30,7 × 39,5. ГМИИ. Инв. Р-2804	В 1924 из РМ	1852	
5.	Бориспольц П.Т. Турчанка (копия с К.П. Брюллова). Конец XIX в. Бумага, акварель. Лист: 17,7 х 22,3 см; паспарту: 41,6 х 53,5 см Симферопольский	?	1845?	?

	художественный музей. Инв. Г-1090			
6.	Брюллов К.П. (1799-1852). Албанец. 1835. Бумага, сепия. 27,4 x 23,5. ГТГ. Инв. 20042	В 1929 из ГМИИ	1845?	
7.	Брюллов К.П. (1799-1852). Солдат времен Кромвеля. Первая половина XIX века. Бумага, сепия. 21,3 x 18,9. Приморская государственная картинная галерея. Инв. Г-232	?	1845?	?
8.	Брюллов К.П. (1799-1852). Портрет Теодора Колокотрониса. 1835. Бумага, сепия. 27,5 x 21,4. ГТГ. Инв. 14021	В 1929 из ГМИИ	1845?	
9.	Брюллов К.П. (1799-1852). Горные охотники. 1835. Бумага, сепия. 26,7 X 18,2. ГТГ. Инв. 14010	В 1929 из ГМИИ	1845?	
10.	Брюллов К.П. (1799-1852). Гавань в Константинополе. 1835. Бумага, сепия, графитный карандаш. 27,6 x 34,7 ГТГ. Инв. 14011	В 1929 из ГМИИ	1845?	

11.	Брюллов К.П. (1799-1852). На кладбище. Бумага, сепия, графитный карандаш. 17,3 х 23,2. ГТГ. Инв. 14012	В 1929 из ГМИИ	1845?	
12.	Брюллов К.П. (1799-1852). Грек, лежащий на скале. 1835. Бумага, сепия, графитный карандаш. 27,4 х 32,4. ГТГ. Инв. 14009.	В 1929 из ГМИИ	1845?	
13.	Брюллов К.П. (1799-1852). Раненый грек, упавший с лошади. 1835. Бумага, сепия, графитный карандаш. 27,7 х 34,7. ГТГ. Инв. 14008	В 1929 из ГМИИ	1845?	
14.	Брюллов К.П. (1799-1852). Девушка, ставящая свечу. 1836. Картон, сепия. 25 х 24. ГТГ. Инв. 14017	В 1929 из ГМИИ	1845?	
15.	Брюллов К.П. (1799-1852). Турок, сажающийся на коня. 1835. Бумага, сепия, графитный карандаш. 27,2 х 34,3. ГТГ. Инв. 14013	В 1929 из ГМИИ	1845?	
16.	Брюллов К.П. (1799-1852). Ягуар в хижине плантатора. 1837-1840. Бумага, сепия, графитный карандаш. 19,3 х 24,4. ГТГ. Инв. 20041	В 1929 из ГМИИ	1845?	

17.	Брюллов К.П. (1799-1852). Ночь. Спящая турчанка. 1839. Сепия по карандашной подготовке. 17 x 21,5. ГМИИ. Инв. Р. 20547	В ГМИИ с 1988	1845?	
18.	Брюллов К.П. (1799-1852). Полдень в караван-сараях. 1835. Бумага, сепия, графитный карандаш. 32,2 x 28. ГТГ. Инв. 20043	В 1929 из ГМИИ	1845?	
19.	Брюллов К.П. (1799-1852). Русская свадьба. 1836. Бумага, графитный карандаш, акварель, лак, бронзовая краска. 20,6 x 16,1 (овал). ГТГ. Инв. 14015	В 1929 из ГМИИ	1845?	?
20.	Брюллов К.П. (1799-1852). Прогулка Людовика XV в детстве. 1850. ГТГ. Инв. 14016	В 1929 из ГМИИ	1845?	
21.	Брюллов К.П. (1799-1852). Свидание. 1847-1849. Бумага, акварель, итальянский карандаш. 23,7 x 25,9. ГТГ. Инв. 14018	В 1929 из ГМИИ	1845?	
22.	Брюллов К.П. (1799-1852). Гулянье в Альбано. 1834- 1835. Картон, акварель, лак, графитный карандаш. 24,7 x 33,1. ГТГ. Инв. 14019	В 1929 из ГМИИ	1845?	

23.	Брюллов К.П. (1799-1852). Любовное свидание в Константинополе. 1837-1840. Бумага, акварель, лак, итальянский карандаш. 33,6 x 27,1. ГТГ. Инв. 14020	В 1929 из ГМИИ	1845?	
24.	Брюллов К.П. (1799-1852). Семейная сцена в Италии. 1830. Картон, акварель, графитный карандаш. 19 x 22,3. ГТГ. Инв. 13858	В 1929 из ГМИИ	1845?	
25.	Гау В.И. (1816-1895). Портрет великой княгини Александры Николаевны. 1840. Акварель, белила на картоне. 20,8 x 16,6. ГМИИ. Инв. Р-2190	МИИ с 1925	1845?	
26.	Гау В.И. (1816-1895). Портрет цесаревны великой княгини Марии Александровны. 1841. Белила, картон, акварель. 24,1 x 19,7. ГМИИ. Инв. Р-2191	МИИ с 1925	1845?	
27.	Горавский А.Г. (1833-1900). Возвращение на родину. 1849. Бумага, акварель, лак. 46,9 x 39,6. ГТГ. Инв. 14120	В 1929 из ГМИИ	Конец 1850-х	

28.	Горонович А.Н. (1818-1867). Портрет княжны М.И. Барятинской. С акварели К. Робертсон (?). Картон, акварель, белила. 24,3 x 19,6. ГТГ. Инв. 14115	РМ с 1901, МИИ с 1925, ГТГ	1845?	
29.	Горонович А.Н. (1818-1867). Екатерина II. Копия с живописного портрета Д.Г. Левицкого «Екатерина II в виде законодательницы в храме богини Правосудия» (начало 1780-х, ГТГ, инв. 5813). Бумага, наклеенная на картон, акварель, лак. 50,9 x 37,9. ГТГ. Инв. 14118	РМ с 1901, МИИ с 1925, ГТГ	1845?	
30.	Горонович А.Н. (1818-1867). Бдительность матери. Конец 1830-х – начало 1840-х. С сепии К.П. Брюллова «Мать, просыпающаяся от плача ребенка» (1831, ГРМ) Бумага, наклеенная на картон, сепия, кисть. 19,9 x 23,9. ГТГ. Инв. 14116	В 1929 из ГМИИ	1845?	
31.	Горонович А.Н. (1818-1867). Исповедь. Конец 1830-х – начало 1840-х С сепии К.П. Брюллова «Исповедь русской девушки» (1835, местонахождение неизвестно) Бумага, наклеенная на картон, сепия, кисть. 24,4 x 21,4. ГТГ. Инв. 14117	В 1929 из ГМИИ	1845?	
32.	Горонович А.Н. (1818-1867). Язык цветов. Конец 1830-х – начало 1840-х. С сепии К.П. Брюллова «Турчанка в окне с букетом цветов и арапчонок» (1837–1840, местонахождение неизвестно) Бумага, наклеенная на картон,	В 1929 из ГМИИ	1845?	

	сепия, кисть. 19,9 × 17,3. ГТГ. Инв. 19701			
33.	Зичи М.А. (1827-1906). Портрет детей Солдатёновых. Около 1885. Бумага, наклеенная на холст, акварель, графитный карандаш, пастель, белила. 176,4 х 146. ГТГ. Инв. 19229.	С 1928	1885	
34.	Кольман В.И. (1786-1847). Швейцарский вид. 1842. Акварель по карандашной подготовке, лак на бумаге, наклеенной на картон. 22,7 х 34,4. ГМИИ. Инв. Р-2151	Музей изящных искусств (далее – МИИ) с 1925	1845	
35.	Кольман В.И. (1786-1847). Зевающий маляр (в мастерской). 1840-е. Акварель по карандашной подготовке. 22 х 19,5. ГМИИ. Инв. Р-2152	МИИ с 1925	1845	
36.	Перов В.Г. (1833/1834-1882). Светлый праздник в деревне (Сельский крестный ход на Пасхе). 1861 Эскиз-вариант картины «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861, ГТГ). Тонкий картон, графитный карандаш, акварель, сангина, бронзовый порошок. 53 × 66,8. ГМИИ. Инв. Р-2858	МИИ с 1924	1861?	
37.	Рейман Ф.П. (1842-1920). Итальянская улица. 1870-е. Бумага, акварель, графитный карандаш. 36,2 × 16,1 (края неровно обрезаны). ГТГ. Инв. 14155	В 1929 из ГМИИ	1870-е?	

38.	Рейман Ф.П. (1842-1920). Катакомбы Присциллы в Риме. Интерьер греческой капеллы. 1891 Бумага, акварель, графитный карандаш. 62,5 × 47. ГМИИ. Инв. П.2.в 881	В 1924 из РМ	1891	
39.	Рейман Ф.П. (1842-1920). Добрый пастырь. Роспись потолка в катакомбах Присциллы в Риме. 1892 Бумага, акварель, графитный карандаш. 48,9 × 47,6. ГМИИ. Инв. П.2.в 889	В 1924 из РМ	1891	
40.	Толстой Ф.П. (1783-1873). Сирень и канарейка. 1844. Бумага коричневая, лак, белила, акварель. 34 x 28. ГМИИ. Инв. Р-2153	МИИ с 1925	1845	
41.	Раев В.Е. (1808-1871). Альбом с рисунками. 1850-е. Бумага, графитный карандаш, акварель, белила. 37,6 x 52,3. ГТГ	В 1929 из МИИ	1850-е	
42.	Шевченко Т.Г. (1814-1861). Прерванное свидание (копия с К.П. Брюллова). 1839-1840. Бумага, акварель. 23 x 18,5 Национальный музей Тараса Шевченко, Киев	?	1845	?
43.	Шевченко Т.Г. (1814-1861). Сон бабушки и внуки (копия с К.П. Брюллова). 1839-1840. Бумага, акварель. 21,9 × 27,6. Национальный музей Тараса Шевченко, Киев	?	1845	?
44.	Шевченко Т.Г. (1814-1861). Цыганка-гадалка. 1841. Авторская копия картины. Бристольская бумага, акварель. 26,5 ×	МИИ с 1925	1845	?

	20,7. Национальный музей Тараса Шевченко. Инв. Г-824			
45.	Шевченко Т.Г. (1814-1861). Мария.1840. Бумага, акварель, бронза. 24,7 × 20,1. Национальный музей Тараса Шевченко. Инв. Г-221	МИИ с 1925	1845	?