

## УИЛЬЯМ ТЁРНЕР: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ ТЕМЫ РАДУГИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОНСТАНТИНА СОМОВА

Анна Е. Завьялова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных  
искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,  
annazav@bk.ru

### *Аннотация.*

В статье рассмотрен вопрос о влиянии пейзажей Уильяма Тёрнера с изображением радуги на пейзажи Константина Сомова также с изображением радуги конца 1890-х — середины 1920-х годов. Выявлено, что большую роль в его увлечении искусством Тёрнера сыграли непосредственные впечатления от его картин, полученные в Лондоне. Благодаря им Сомова увлекла задача передачи в пейзаже радуги как атмосферного явления. Также выявлены письменные источники — труды Рёскина и Мутера, подготовившие его интерес к этому мастеру еще в Петербурге. Автор пришел к выводу, что Сомова интересовал живописный метод Тёрнера передачи радуги.

### *Ключевые слова:*

Константин Сомов, русское искусство конца XIX — начала XX века, Уильям Тёрнер, пейзаж, Джон Рёскин, Рихард Мутер

### *Для цитирования:*

Завьялова А.Е. Уильям Тёрнер: к вопросу об источниках темы радуги в творчестве Константина Сомова // Academia. 2022. № 1. С. 26–33. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-1-1-26-33

## WILLIAM TURNER: THE SOURCES OF THE RAINBOW THEME IN THE ART OF KONSTANTIN SOMOV

Anna E. Zavyalova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,  
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,  
annazav@bk.ru

### *Abstract.*

The article examines the influence of William Turner's landscapes with a rainbow on the landscapes of Konstantin Somov also depicting a rainbow of the late 1890s – mid 1920s. It is revealed that direct impressions from his paintings received in London played a large role in his passion for Turner's art. Thanks to them, Somov was carried away by the task of conveying a rainbow in a landscape as an atmospheric phenomenon. Essays on art history, i.e. written sources, are also found – the works of John Ruskin and Richard Muter prepared his interest in this master back in St Petersburg.

### *Keywords:*

Konstantin Somov, Russian art of late 19th – early 20th century, William Turner, John Ruskin, Richard Muther, landscape

### *For citation:*

Zavyalova, A.E. (2022), "William Turner: the sources of the rainbow theme in the art of Konstantin Somov", *Academia*, 2022, no 1, pp. 26–33. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-1-1-26-33



**Ил. 1.** К. Сомов. Гимн красоте. Эскиз композиции. 1897. Бумага, акварель, графитный карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Радуга была признана одним из самых ярких мотивов в творчестве Константина Андреевича Сомова (1869–1939) еще его современниками. Показательно, что критик Дмитрий Курошев, сотрудничавший с журналом «Аполлон», в 1913 году озаглавил свою статью о творчестве Сомова «Художник радуг и поцелуев». С тех пор мотив радуги в творчестве мастера вызывает постоянный интерес исследователей. Тем не менее, вопрос об источниках этого мотива до сих пор не привлекал их специального внимания.

Тема радуги прослеживается на всем протяжении творческого пути Константина Сомова, и присутствует как в его фантазийных произведениях, так и в этюдах с натуры. К самым ранним, известным сегодня, работам с изображением радуги относятся акварели-фантазии на тему русской жизни второй четверти XIX века, такие как «Прогулка после дождя» (1896, ГРМ) и «Радуга» (1897, Атенеум, Хельсенки). Эти акварели, а также картину «Осмеянный поцелуй» (1908, ГРМ), ряд фантазийных полотен Сомова 1910-х годов, таких как, например, «Пейзаж с радугой» (1915, Одесская картинная галерея), «Пейзаж с двумя крестьянскими девушками и радугой» (1918, ГРМ), и даже живописный натуральный пейзаж «Вечерние тени. Силламяги» (1900–1917, ГРМ) объединяет декоративная трактовка радуги. Она написана плотно, четко, и служит украшением вида. Эту роль радуги в произведениях Сомова наглядно иллюстрирует небольшой акварельный эскиз с «говорящим» названием «Гимн красоте» (1897, ГРМ), в котором изображены пастушки, любующиеся видом неба. Радуга в данном случае, как и в упомянутых выше, представляет собой фрагмент дуги, переданный двумя четкими контурными линиями, что позволяет говорить о предполагавшейся декоративной трактовке данного мотива. Такой подход художника к изображению радуги подтверждает знаменитое признание, которое Сомов сделал в 1926 году в письме к сестре из Франции: «Задумал написать довольно большую масляную картину, пейзаж с фигурами и радугой — ты будешь смеяться и, может быть, осуждать, что я до сих пор так верен этой семицветной красавице! Но мне до сих пор кажется, что я ни разу еще не передал настоящую легкость, прозрачность и небесную красоту этой дамы!» [Сомов, 1979, с. 311]. Приведенные слова свидетельствуют, что радугу он воспринимал не только декоративно, но и как часть пейзажа. Изображение радуги как явления природы также составляло его творческую задачу на протяжении многих лет.

Сомов с самых ранних шагов в искусстве изучал радугу как атмосферное и оптическое явление в пейзаже, которое можно наблюдать в природе при освещении ярким источником света — солнцем или луной, множества водяных капель дождя или тумана. Об этом свидетельствует один из самых ранних, известных сегодня, акварельных этюдов «Пейзаж с красным небом и радугой» (1899, ГРМ), четыре акварельных и живописных этюда радуги 1908 года (ГРМ и ГТГ), и даже отчасти фантазийная акварель «Прогулка после дождя»: в ней декоративная трактовка радуги соседствует с мастерски переданным послегрозным небом. Во внимании к колористическим изменениям неба, которые часто



**Ил. 2.** К. Сомов. Пейзаж с красным небом и радугой. 1899. Бумага, акварель, графитный карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

сопровождает появление радуги, Сомов выступил прямым последователем английского пейзажиста первой половины XIX века Джозефа Мэллорда Уильяма Тёрнера (1775–1851).

Данное сопоставление сделано неслучайно. Осенью 1899 года Сомов признался в письме своему другу художнице Елизавете Званцевой в увлечении искусством Тернера после того, как он посмотрел работы этого мастера в оригинале: «...» Я, Шура Б. и Ж. Лансере [Александр Бенуа и Евгений Лансере — А.З.] ездили в Лондон; от него я остался совсем в восторге, и он мне понравился более Парижа. Подробно не стану описывать мои многочисленные впечатления от Лондона, теперь скажу только, что для меня был откровением нигде, кроме Лондона не имеющий картин, старинный (конец 18 и начало 19ст.) живописец Тёрнер, поистине гениальный, на котором зиждется вся современная пейзажная живопись. Он безумно красив, разнообразен, фантастичен, грандиозен, классичен, трогателен, мифологичен. «...» Если хотите, на Ваш вопрос о том, что у меня в моде (злой вопрос!), — я отвечу: Тернер» [Сомов, 1979, с. 70].

Александр Бенуа, близкий друг Сомова, подтвердил его увлечение в молодые годы, которое он разделял, художниками «подлинно сильными и поэтичными» [Бенуа, 1979, с. 482], среди которых наряду с барбизонцами, Менцелем, Милле был Тёрнер. Показательно, что акварельный этюд «Пейзаж с красным небом и радугой», в котором интерес Сомова к радуге как к части пейзажа впервые получил непосредственное воплощение, создан осенью 1899 года, то есть в то самое время, когда художник был увлечен искусством Тёрнера после возвращения из Лондона. Там у него была возможность посмотреть различные оттенки красного цвета неба в картинах и акварелях Тёрнера, таких как, например, «Парусная яхта, плывущая к берегу» (1845. Х., м.), «Вид через лагуну на закате» (1840. Акварель) (обе — Галерея Тате, Лондон), «Фрегат “Бесстрашный”, буксируемый на свою последнюю стоянку, чтобы быть уничтоженным» (1839. Х., м. Национальная галерея, Лондон). Речь не идет об иконографических или тематических заимствованиях, а только о восприятии молодым русским художником пленэрной задачи. Показательно, что Сомов не увлекся изображением пожаров, в большом количестве присутствующих в наследии английского мастера. Хотя произведения с таким мотивом у него есть, примером здесь может служить картина «Фейерверк» (1922. Холст, масло. Музей-квартира И.И. Бродского, Санкт-Петербург).

Картины Тёрнера с изображением радуги, такие как, например, «Озеро Баттермер, часть Кромакуотер, Камберленд» (1798), акварели «Замок Арундел на реке Арун с радугой» (1824), «Радуга, со скотом» (ок. 1815) Сомов и его друзья могли видеть в Лондонской Национальной галерее, которая уже тогда обладала крупнейшим собранием его произведений.



Ил. 3. К. Сомов. Радуга. 1908. Бумага, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Радуга объединила интерес мастера к свету и цвету [Gage, 1969, p. 63], поэтому Тернер неоднократно обращался к ней, особенно в акварели. Однако полученные от его работ впечатления не были ограничены этим сюжетом. «Уроки», которые молодые русские художники вынесли в Лондоне из картин и акварелей Тернера, изложил Александр Бенуа в статье, посвященной этому мастеру: «Но не в одном подражании, не в одном изучении прежних и современных ему мастеров и на присвоении того хорошего, что было в их манерах, прошли юные годы его, но — и главным образом — на строгом, систематическом изучении природы» [Бенуа, 1899, с. 194].

Далее в той же статье Бенуа ссылается на один из источников, благодаря которому он и его друзья, в том числе, по всей видимости, и Сомов, познакомились с искусством Тёрнера. Речь идет о Джоне Рёскине, английском писателе, художнике, поэте, который также был теоретиком искусства и художественным критиком. Именно он привлек внимание широких кругов общественности к искусству Тернера на страницах своего труда «Современные художники» (1843–1860), где назвал его «великим современным художником» [Рёскин, 1901, с. 1], в то время как работы мастера подверглись критике из-за их несоответствия академической манере во время экспонирования в залах Королевской академии. Более того, Рёскин считал, что Тернер превосходит «старых» мастеров, так как в его пейзажах есть правда природы. Так, например, он сформулировал приоритет пейзажей Тёрнера перед работами английского художника XVIII века Томаса Гейнсборо: «Картина Тёрнера производит в первый момент более слабое впечатление (речь идет об одном из видов озера Лланбернс — А.З.) и гораздо ниже по качеству и силе отдельных красок. Но в конце концов она производит гораздо более сильное впечатление, потому что свободна от преувеличений; ее мрак — умеренный, словно воздушный, ее свет отличается глубиной тона, ее колорит свободен от всяких условностей; формы скал изучены необыкновенно тщательно и с любовью» [Рёскин, 1901, с. 130]. Важные наблюдения Рёскин сделал о колорите мастера: «Условный колорит Тёрнер заменил простой передачей явления, насколько это позволяли его силы, и не только тех явлений, которые были отмечены до него, но и всего того, что представляет высшую степень блестящего, прекрасного, неподражаемого; он приходит к водопаду за его радужными переливами <...>. Например, физически невозможно нарисовать некоторые формы верхних облаков кистью; их может передать только шпатель наложением белого на предварительно приготовленном голубом фоне» [Рёскин, 1901, с. 172, 173].



Ил. 4. Тернер. Фрегат «Бесстрашный», буксируемый на свою последнюю стоянку, чтобы быть уничтоженным. 1839. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон.

Сравнение текстов позволяет видеть, что Бенуа (он познакомился с трудом Рёскина во французском или немецком переводе) пересказал его мысли в своей статье: «Рёскин выставляет Тернера, как всеведущего мастера, выхватившего от природы ее тайну создания и оживления, и в этом, как и во всем том, что он говорит о Тернере, он вполне прав. Человек, который целыми годами безустанно и неотрывно изучал формацию облаков и движение воды, вглядывался в малейший оттенок атмосферы, следил за всякими изменениями света, проникал в глубину всякого явления <...>» [Бенуа, 1899, с. 194]. Указание источника свидетельствует, насколько важным Бенуа считал труд Рёскина для российских читателей. В этом он не был одинок, так как перевод первой книги «Современные художники» был издан в 1901 году на русском языке в переводе историка литературы, литературоведа, приват-доцента кафедры романо-германской филологии Санкт-Петербургского университета Петра Семеновича Когана в московском издательстве Анатолия Ивановича Мамонтова «Товарищество типографии А.И. Мамонтова». Издатель интересовался искусством, в его доме бывали художники, в том числе Илья Репин, Валентин Серов, Василий Поленов.

Другим автором, оказавшим влияние на возникновение интереса Сомова и Бенуа к искусству Тернера, был немецкий историк искусства Рихард Мутер. По признанию Бенуа, его труд «Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhunderte» («История живописи в XIX веке») (1893) явился откровением для него и его друзей. «Так об искусстве, об истории искусства до тех пор никто не говорил. Так просто, свободно и смело. Но и один подбор иллюстраций был весьма показателен <...> С этого момента мы трое (и все причастные к нам) стали ждать появления каждого нового выпуска с растущим нетерпением (выпуски появлялись приблизительно каждый месяц, всего выпусков было десять, составивших три толстых тома), а когда очередной выпуск появлялся, то мы его проглатывали в один присест, а затем делились впечатлениями и комментировали прочитанное с крайним возбуждением» [Бенуа, 1993, с. 684]. Мутер высоко оценил значение творчества Тёрнера для европейского искусства: «[Тёрнер] создал новую школу, которая положила начало всему современному пониманию колорита. <...> Золотые сны Тёрнера казались следствием болезни глаз, потому что никто не был в состоянии понять высоту чувств, силу и поэзию Тёрнера в передаче мгновенных ощущений» [Мутер, 1900, с. 209, 212]. Таким образом, можно утверждать, что впечатления Сомова, Бенуа и их друзей от искусства этого мастера в Лондоне оформились на подготовленной благодаря теоретическим знаниям почве.

О радуге как о пейзажном мотиве в искусстве Сомова писал Сергей Эрнст в монографии, посвященной художнику, и увидевшей свет в 1918 году. Так, в акварели «Радуга» (1897, Атенеум, Хельсенки), которая отличается декоративной трактовкой этого мотива, Эрнст увидел желание мастера «передать очарование предвечернего летнего часа, когда

только что прошел веселый дождь, высоко сияет пестрое марево радуги и легким ярким шелком ластится зелень луга и дерев <...>» [Эрнст, 1918, с. 21]. При подготовке книги Сомов много беседовал с начинающим тогда историком искусства, который произвел на него хорошее впечатление своим образованием [Сомов, 1979, с. 150]. Можно предположить с большой долей вероятности, что Эрнст в данном случае основывал свое впечатление на словах художника. Аналогичное пейзажное содержание он справедливо увидел в этюдах радуги второй половины 1900-х годов: «Три “Радуги” (1908 и 1910) посвящены одной и той же теме — только что прошел крупный частый дождь, луга и роши сияют влажным золотистым изумрудом и в уходящих облаках расцветает многоцветная таинственная лента» [Эрнст, 1918, с. 64]. Скорее всего, данный взгляд обязан своим появлением опять же беседам с художником.

Факт своего многолетнего интереса к радуге как к органичной части пейзажа Сомов подтвердил на страницах дневника в июле 1925 года: «Была красивая двойная радуга, кот [орую] я хотел хорошенько запомнить в отношении к теням на траве, деревьям и постройкам» [Сомов, 2018, с. 505]. Кроме того, как уже было отмечено выше, он писал об этом и в следующем, 1926 году.

Частый мотив радуги в произведениях Сомова не укрылся от его современников. Первым на него откликнулся поэт-символист Вячеслав Иванов в стихах «Терцины к Сомову» (1906):

Когда же гений твой из этого плененья  
На волю вырвется, в луга и свежий лес, —  
И там мгновенные ты ловишь измеренья  
То бегло-облачных, то радужных небес  
Иль пышных вечеров живописуешь тени...

В этом стихотворении Иванов включил радугу в ряд выявленных им символов в искусстве Сомова, таких как смерть, маска, мечты. Данное начинание два года спустя продолжил художественный критик Сергей Маковский в 1909 году, который включил радугу в контекст ретроспективного искусства Сомова, поданный в поэтичном ключе: «Через деревья и облака и фантастические радуги неба он смотрит назад, в дали былого, в волшебство отсиявших дней» [Маковский, 1999, с. 195]. Позже, в 1916 году, писатель и поэт Михаил Кузмин в статье, сопровождающей альбом Сомова, отнес мотив радуги в его произведениях к категории театральности: «<...> Радуга неверно и театрально бросает розовый свет на мокрую траву, ночное небо вспорото фейерверками. Фейерверк, радуга, иллюминация — любимые темы Сомова. Маскарад и театр, как символ фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений, привлекают часто художника» [Кузмин, 1979, с. 471].

Можно видеть, что в восприятии работ Константина Сомова с изображением радуги его современниками-литераторами сработал один из механизмов мышления символизма, поэтично и образно описанный Андреем Белым в работе «Символизм» из его книги «Арабески», которая увидела свет в московском издательстве «Мусагет» в 1911 году: «Современное искусство обращено к будущему, но это будущее в нас таится; мы подслушиваем в себе трепет нового человека; и мы подслушиваем в себе смерть и разложение; мы — мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же — еще и рожденные к новой жизни; душа наша чревата будущим, вырождение и возрождение в ней борются <...> Воссоздавая полноту жизни или полноту смерти, современный художник создает символ <...>» [Белый, 1994, с. С. 255–256]. Так, мотив радуги в искусстве Сомова, который не замыслился как символ, получил символическое прочтение современниками. Оно не противоречит содержанию, вложенному в этот мотив художником, во всяком случае, когда речь идет об олицетворении красоты.

О «живой и призрачной, как ночной фейерверк, как радуга, красоте» в произведениях Сомова писал еще молодой тогда художественный критик Всеволод Дмитриев (1889–1919) на страницах журнала «Аполлон» в 1913 году [Дмитриев, 1913, с. 40]. Там же критик Дмитрий Курошев также писал о радуге как о воплощении красоты в искусстве Сомова: «Непрестанно отыскивая везде редкости, Сомов чувствует пристрастие

в радуге, и любовь к этому воздушному капризу у него так велика, что, желая украсить его и ночное небо, он расцвечивает его еще более эфемерной дугой ракет» [Курошев, 1913, с. 29]. Можно предположить, что талант писателей и критиков начала XX века, очарование их текстов для современного читателя в какой-то степени обусловили то обстоятельство, что символическое прочтение мотива радуги в искусстве Сомова получило развитие в современных исследованиях [Журавлева, 1980, с. 46; Голубев, 2019, С. 88–94], в то же время этот мотив как элемент пейзажа только отмечался [Лапшина, 1977, с. 31].

Суммируя приведенные выше наблюдения, можно видеть, что мотив радуги присутствует в наследии Константина Сомова в двух прочтениях: декоративном и пленэрном. Увлечение радугой как органичной частью пейзажа сформировалось под большим влиянием впечатлений от искусства Уильяма Тёрнера, с которым молодой еще художник познакомился в музеях Лондона в 1899 году. Также нужно отметить, что интерес к этому мастеру был подготовлен чтением трудов европейских историков искусства, таких как Джон Рёскин и Рихард Мутер, в которых наследие Тёрнера получило высокую оценку. Тем не менее, поиски реализации Сомова своего интереса к радуге как к пленэрному мотиву носили самостоятельный характер.

### Литература

1. Белый 1994 – Белый А. Символизм // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
2. Бенуа 1899 – Бенуа А. Н. Тернер // Мир искусства. 1899. Т. II. (№23-24). С. 190–202.
3. Бенуа 1979 – Бенуа А. Н. Константин Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 475–488.
4. Бенуа 1993 – Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. I–III. М.: Наука, 1993.
5. Голубев 2019 – Голубев П. С. Символ радуги в искусстве К. А. Сомова // Русское искусство. I. Норма и разрыв. СПб.: Алетейя, 2019. С. 88–94.
6. Дмитриев 1913 – Дмитриев Вс. А. Константин Сомов (Опыт исторического определения) // Аполлон, 1913. №9. С. 31–41.
7. Журавлева 1980 – Журавлева Е. В. Константин Сомов. М.: Искусство, 1980.
8. Кузмин 1979 – Кузмин М. А. К. А. Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 470–473.
9. Курошев 1913 – Курошев Д. И. Художник «радуг» и «поцелуев» // Аполлон, 1913. №9. С. 26–30.
10. Лапшина 1977 – Лапшина Н. П. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977.
11. Маковский 1999 – Маковский С. К. Страницы русской художественной критики. Современные русские художники // Маковский С. К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999.
12. Мутер 1900 – Мутер Р. История живописи в XIX веке. Т. II. СПб.: Товарищество «Знание», 1900.
13. Рёскин 1901 – Рёскин Дж. Современные художники. Общие принципы и правда искусства. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1901.
14. Сомов 1979 – Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979.
15. Сомов 2018 – Сомов К. А. Дневник. 1923–1925 / Вступ. статья, подгот. текста, коммент. П. С. Голубева. М.: Издательство Дмитрий Сечин, 2018.
16. Эрнст 1918 – Эрнст С. Р. К. А. Сомов. ПТБ.: Издание Общины Св. Евгении, 1918.
17. Gage 1969 – Gage J. Colour in Turner. Poetry and truth. London, Studio vista, 1969.

## References

1. Bely, A. (1994), *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a worldview], Respublika, Moscow, Russia.
2. Benois, A.N. (1899), "Turner" [Turner], *Mir iskusstva*, V. 2, No 23–24, pp. 190–202.
3. Benois, A.N. (1979), *Konstantin Andreevich Somov. Pisma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov* [Konstantin Andreevich Somov. Letters. Diaries. Judgments of contemporaries], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 475–488.
4. Benois, A.N. (1993), *Moi vospominaniya* [My memoirs], Nauka, Moscow, Russia, 3 parts.
5. Golubev, P.S. (2019), "Simvol radugi v iskusstve K. A. Somova" [Simbol of a rainbow in Somov's art], *Russkoe iskusstvo. I. Norma i razryv*, Aleteya, St Petersburg, Russia, pp. 88–94.
6. Dmitriev, Vs.A. (1913), "Konstantin Somov (Opyt istoricheskogo opredeleniya)" [The experience of historical definition], *Apollon*, 1913, No 9, pp. 31–41.
7. Zhuravleva, E. V. (1980), *Konstantin Somov*, Iskusstvo, Moscow, Russia.
8. Kuzmin, M. A. (1979), *Konstantin Andreevich Somov. Pisma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov* [Konstantin Andreevich Somov. Letters. Diaries. Judgments of contemporaries], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 470–473.
9. Kuroshev, D.I. (1913), *Khudozhnik radug i potseluev* [Artist of "rainbows" and "kisses"], *Apollon*, 1913, No 9, pp. 26–30.
10. Lapshina, N.P. (1977), *Mir iskusstva. Ocherki istorii i tvorcheskoi praktiki* [The World of Art. Essays on history and practices], Iskusstvo, Moscow, Russia.
11. Makovsky, S.K. (1999), "Stranitsy russkoi khudozhestvennoi kritiki. Sovremennye russkie khudozhniki", *Siluety russkikh khudozhnikov* [Silhouettes of Russian artists], Respublika, Moscow, Russia.
12. Muter, R. (1900), *Istoriya zhivopisi v XIX veke* [History of the painting in the 19th century], Znanie, St Petersburg, Russia, V. 2I.
13. Ruskin, J. (1901), *Sovremennye khudozhniki. Obshchie printsipy i pravda iskusstva* [Modern artists. General principles and truth of art], Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova, Moscow, Russia.
14. *Konstantin Andreevich Somov. Pisma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov* (1979) [Konstantin Andreevich Somov. Letters. Diaries. Judgments of contemporaries], Iskusstvo, Moscow, Russia.
15. Somov, K.A. (2018), *Dnevnik. 1923–1925* [Diary. 1923–1925], Izdatelstvo Dmitry Sechin, Moscow, Russia.
16. Ernst, S.R. (1918), *K. A. Somov*, Izdanie Obshchiny Sv. Evgenii, Petrograd, Russia.
17. Gage, J. (1969), *Colour in Turner. Poetry and truth*, Studio vista, London, UK.

*Информация об авторе*

Анна Е. Завьялова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; annazav@bk.ru

*Author Info*

Anna E. Zavyalova, Cand. of Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Art, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; annazav@bk.ru