

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.27>

Дорогина Елена Алексеевна

"ТРЕТИЙ ПУТЬ" В САРАТОВСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1930-1940-Х ГОДОВ (И. Н. ЩЕГЛОВ)

В статье на примере творчества И. Н. Щеглова впервые выявляются признаки "третьего пути" в саратовском изобразительном искусстве 1930-1940-х годов. Автор исследует "корневую систему" искусства мастера, анализирует особенности его живописного метода. Обосновывается, что творчество художника по своим образно-стилистическим характеристикам может быть отнесено к направлению живописного реализма. Показано, как искусство "третьего пути" заявляет о себе в период ужесточения культурного климата в стране и как это отражается на творческом и биографическом уровнях жизни художника.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/4/27.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 4(90) С. 120-124. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

15. Симпсон Ж. Викинги. Быт, религия, культура. М.: Центрполиграф, 2005. 239 с.
16. Скандинавские обереги: понятие, виды и значение [Электронный ресурс]. URL: <https://sueveriya.ru/archives/10431> (дата обращения: 18.09.2017).
17. Скандинавские символы – что мы о них знаем? [Электронный ресурс]. URL: <http://runarium.ru/simvolika> (дата обращения: 18.09.2017).
18. Сойер П. Эпоха викингов. СПб.: Евразия, 2008. 352 с.
19. Стили и орнаменты в искусстве: каталог. М.: АСТ, 2008. 368 с.
20. Украшения викингов, символы и значения [Электронный ресурс]. URL: http://www.feetgroup.ru/treasure_hunter/6335/ (дата обращения: 10.10.2017).
21. Украшения суровых викингов: уникальные изделия, имеющие глубокий смысл [Электронный ресурс]. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/1502297-ukrasheniya-surovyh-vikingov-unikalnye-izdeliya-imeyuschie-glubokij-smysl> (дата обращения: 19.05.2018).
22. Флорентьева Л. Викинги. Набеги с севера. М.: Терра, 1996. 168 с.
23. Черная М. П. Скандинавская женщина эпохи викингов // Вестник Томского государственного университета. 2005. № 288. С. 41-48.
24. Этнический стиль в одежде: традиции и обычаи прошлого [Электронный ресурс]. URL: http://cutur.ru/publ/podium/stil/ethniceskij Stil_v_odezhde_tradicii_i_obychai_proshlogo/11-1-0-81 (дата обращения: 12.10.2017).
25. Joker [Электронный ресурс]: интернет-магазин. URL: <http://www.joker-studio.com/> (дата обращения: 19.05.2018).

USING THE BASICS OF THE ARTS AND CRAFTS OF THE VIKINGS IN CREATING MODERN FASHION JEWELRY

Gerasimova Antonina Anatol'evna, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor
Shaposhnikova Valeriya Olegovna
Nosov Magnitogorsk State Technical University
antonina73@inbox.ru; 65237@inbox.ru

The article deals with the arts and crafts of the Scandinavian peoples using the example of the ancient Vikings, in particular, weapons, ornamental and coloristic series, arts and crafts products. Particular attention is paid to the jewelry art of the Vikings, as well as to the relevance of using the heritage of this people in modern jewelry fashion. The modern aspect of using this style is studied as a basis for creative self-realization of beginning artists and professionals. Focusing the attention of jewelers and consumers on this promising and distinctive trend in contemporary arts and crafts can be considered as the key task.

Key words and phrases: the Vikings; arts and crafts; jewelry art; Scandinavian art; jewelry designers; ornament; semantics; coloristic series; weapons; armor; metals; technology.

УДК 7.036.1

Дата поступления рукописи: 28.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.27>

В статье на примере творчества И. Н. Щеглова впервые выявляются признаки «третьего пути» в саратовском изобразительном искусстве 1930-1940-х годов. Автор исследует «корневую систему» искусства мастера, анализирует особенности его живописного метода. Обосновывается, что творчество художника по своим образно-стилистическим характеристикам может быть отнесено к направлению живописного реализма. Показано, как искусство «третьего пути» заявляет о себе в период ужесточения культурного климата в стране и как это отражается на творческом и биографическом уровнях жизни художника.

Ключевые слова и фразы: «третий путь»; живописный реализм; импрессионизм; формализм; соцреализм; Иван Никитич Щеглов (1882-1962).

Дорогина Елена Алексеевна

*Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
dole73@mail.ru*

«ТРЕТИЙ ПУТЬ» В САРАТОВСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1930-1940-Х ГОДОВ (И. Н. ЩЕГЛОВ)

Творчество художников, продолжавших в эпоху тоталитаризма работать в направлении фигуративного искусства, далекого как от соцреализма, так и от формальных поисков «авангарда», определяется рядом российских исследователей как искусство «третьего пути» или «третьей струи». Эти понятия являются довольно объемными и включают в себя разнообразные художественные стратегии. Возникнув на рубеже XIX-XX веков, они продолжали существовать много десятилетий, в том числе – в советские времена с их резкой идеологической поляризацией искусства. Творчество мастеров, не укладывавшихся «в прокрустово ложе правых и левых», привлекает все большее внимание культурного сообщества, о чем свидетельствуют многочисленные выставки, фильмы, публикации воспоминаний. Все активнее интересует оно и ученых. В последние десять-пятнадцать лет вышли исследования М. Ю. Германа (2005) [3], А. И. Морозова (2007) [9],

О. О. Ройтенберг (2008) [12], Л. В. Мочалова (2010) [10], посвященные осмыслению творческих поисков столичных художников, шедших по этому пути. Но характерные черты и особенности развития такого рода искусства за пределами столиц еще не стали предметом системного внимания. Это относится и к саратовской художественной жизни.

Между тем в Саратове к его представителям можно отнести мастеров разных поколений. Одним из ярких представителей старшего «ряда» был Иван Никитич Щеглов (1882-1962). Пока его наследию дана лишь общая оценка [2; 4; 13; 14], системное исследование впереди, некоторые подступы к нему намечены в данной статье.

Напомним, что в 1920-е годы в новом социалистическом государстве существовали разные художественные объединения, каждое из которых имело свою программу и манифест. Но в 1930-е все резко изменилось: вышло постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932), был создан единый Союз художников и деятельность «свободных» художественных группировок была прекращена. Единственным официально признанным творческим методом был утвержден социалистический реализм. За официальной чертой оказались как авангардистские, так и более традиционные, стилистически «умеренные» течения, но предлагавшие иное понимание пластических ценностей.

Цель данной статьи – рассмотреть на примере творчества И. Н. Щеглова, как «являло» себя искусство «третьего пути» в Саратове, какие художественные ценности декларировало и отстаивало и в виде какой художественной стратегии оно смогло заявить о себе.

Главными материалами для исследования стали произведения И. Н. Щеглова 1920-1940-х годов, документы архивов [1; 11], воспоминания художников [5; 8] и иные источники [6; 7]. Сразу отметим, что сохранившееся творческое наследие мастера невелико (большая часть произведений сгорела во время пожара), все изучаемые работы находятся в собрании Саратовского государственного художественного музея имени А. Н. Радищева.

В искусстве И. Н. Щеглова можно наметить несколько этапов: 1920-1930 (становление стилистики), 1940-1951 (расцвет), 1954-1962 (поздний, «оттепельный»). В центре внимания данной статьи – два первых периода, в которых в наибольшей мере отражены характерные проявления «третьего пути».

Попытаемся, прежде всего, понять, кто повлиял на становление творческой стилистики И. Н. Щеглова и формирование его художественной оптики, на чем базировалась «корневая система» его искусства.

И. Н. Щеглов учился в саратовском Боголюбовском рисовальном училище (впоследствии – Художественно-практический институт). Его формирование проходило под воздействием творчества французского художника А. Монтичелли (1824-1886) и традиций саратовской живописной школы. Своим учителем молодой И. Н. Щеглов выбрал А. И. Савинова (1881-1942) – одного из ярких представителей саратовской школы живописи, отличительными чертами которой является особое отношение к световоздушной среде, мягкость колорита, построенного на тончайших и нежнейших цветовых отношениях, музыкальность ритма, передаваемая плавностью и певучестью линий.

А. И. Савинов работал в манере декоративного символизма. Светоносные, насыщенные тончайшей игрой красок произведения художника, найденная им в природе «импрессионистичность», живое видение, отражавшее изменчивую картину мира, впечатляли и «образовывали» его учеников. А. И. Савинов с редким умением выстраивал композицию (взаимоотношения предмета и пространства), культивировал чувство целого, что подразумевало и широту живописного охвата, и ощущение цветотонального единства всего произведения.

Не менее сильное впечатление оказало на начинающего художника и творчество А. Монтичелли. И. Н. Щеглов вспоминал, что осмысленное отношение к живописи началось у него со знакомства с двумя работами французского мастера из экспозиции Радищевского музея [8, с. 196]. Как известно, А. Монтичелли считают предшественником импрессионизма. Можно предположить, что он покорила И. Н. Щеглова особым стилем живописи со сложной проработкой фактуры, богатством цвета, сочетанием разноположенных экспрессивных мазков, рождающих эффект мерцающей поверхности. Думается, увлечение «легло» на подготовленную А. И. Савиновым почву.

Приемы А. Монтичелли, с его склонностью к декоративным эффектам, особому отношению к выразительным возможностям цвета и колористическому единству композиции, были впоследствии творчески трансформированы художником.

Первые «знаки» можно усмотреть уже в ранних произведениях И. Н. Щеглова: пейзажах «Крестьянский дворик» (1926) и «Лошадка» (1929). Сюжеты этих работ просты и безыскусны: старые, покосившиеся, деревенские домики, во дворах копошатся куры, стоит, опустив голову, лошадь. Картины деревенской жизни наполнены покоем и тишиной; а название одной из них – «Лошадка» – говорит о личном, «теплом» отношении автора к изображаемому. Оба пейзажа – этюды, в основе которых лежат натурные наблюдения. Уже в них И. Н. Щеглов ставит достаточно сложную задачу: передать состояние летнего, солнечного дня через цветовые отношения между световоздушной средой в целом и предметами, ее наполняющими. Он находит прием, который станет характерным для всего его творчества: свободный, «открытый» передний план с изображенной на нем землей. Композиционно земля занимает почти половину холста. Однако точно уловленное и переданное (особенно в «Лошадке») состояние жаркого летнего дня создает ощущение пронизанного солнечным светом воздуха. Он заполняет картину настолько, что делает землю практически незаметной. И. Н. Щеглов работает крупными, раскованными мазками; именно цветовой мазок становится формообразующим началом живописи художника.

В 1930-е годы И. Н. Щеглов развивает найденные приемы, создает камерные этюды окрестностей Саратова. Их сюжеты по-прежнему просты: «Вечер. Волга» (1937), «Огород. Утро» (1937), «После дождя» (1940). Продолжая заниматься колористическими поисками, он стремится к точной передаче натурального мотива. В этих ранних работах отчетливо проступает природный дар цветовидения художника. Яркая индивидуальность в них еще не просматривается, но этюды интересны для понимания творческого становления мастера. И. Н. Щеглов уже здесь учится строить колорит на сложно-разработанных сочетаниях теплых и холодных тонов и добиваться тональной согласованности цветов. Становится ясно, что вектор движения его живописных поисков определился достаточно рано. От А. И. Савинова и А. Монтичелли было воспринято отношение к живописной поверхности как самоценности, особое отношение к цвету и колористическому единству всех элементов композиции.

Второй период творчества И. Н. Щеглова (1940-1951 годы) приходится на эпоху позднего тоталитаризма, когда произошло ужесточение государственной политики в сфере культуры, начался новый виток насильственной унификации искусства. На угрожающую высоту был поднят флаг социалистического реализма; со всех публичных трибун пропагандировался идеализированно-лакированный образ действительности в духе коммунистической утопии. Однако и в этот момент, *вопреки*, некоторые художники продолжали говорить на языке искусства другой природы, отступающего от официальной эстетической догмы.

Обратимся к двум наиболее характерным произведениям И. Н. Щеглова названного времени: городским пейзажам «Казанский взвоз» и «Выходной день на Волге». В работе «Казанский взвоз», написанной в 1945 году, художник передает ощущение свободы и радости первого послевоенного лета. На полотне представлена оживленная жизнь одной из самых старых саратовских улиц, спускающихся к Волге, – Казанского взвоза. Художник стремится к точному и глубоко правдивому отображению мотива, к сочетанию повествовательности и детальности с общим большим пространственным разворотом картины. Он сопоставляет близкое – дома и деревья – с далеким и бесконечным – рекой и небом, ищет связь между ними через цветовые отношения, строит композиционное целое картины большими плоскостями цветотональных планов. Их три, расположенных почти диагонально к холсту, каждый из них построен на сближенных цветовых и тональных сочетаниях. И. Н. Щеглов мастерски применяет излюбленный живописный прием: голубизна, разлитая в пейзаже, настолько заполняет его воздухом, что, кажется, в нем нет земли, хотя она, как и в ранних работах, композиционно занимает почти треть холста. Но холодный тон охры создает впечатление не столько земли, сколько воздуха над ней.

Городской пейзаж «Казанский взвоз» написан в традициях живописного реализма с использованием импрессионистических приемов. Работа выдержана художником в цветовой гамме, точно фиксирующей определенное состояние летней волжской природы: все предметы, строения, фигуры людей словно растворяются в мареве жаркого солнечного дня. Ради колористического единства интенсивность цвета приглушена, основные цветовые пятна качественно сближены. Формообразующим элементом живописного произведения остается цветовой мазок: им моделируются предметы, выявляются объемы и материалы с учетом их изменений по светлоте и насыщенности.

«Казанский взвоз» представлял саратовское изобразительное искусство на Всесоюзной художественной выставке в Москве (1945), выставке произведений периферийных художников (Москва, 1946). В 1947 году Городской отдел искусств передал работу в собрание Саратовского художественного музея, тем самым «официально» признавая ее высокий художественный уровень. Казалось бы, остается только констатировать, что саратовские мастера ориентировались в своем творчестве на русские и общеевропейские художественные традиции. Но признание, как видно по датам, совпало с началом тотального «похода» против культуры. Выход в 1946-1948 годах постановлений ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», «О кинофильме “Большая жизнь”» и других дал сигнал началу кампании по борьбе с формализмом, в частности – с традицией импрессионизма в пейзаже. Определение «формализм» в считанные месяцы стало «инструментом» борьбы с разными направлениями в искусстве и гонений на художников, чье творчество не вписывалось в жесткие рамки соцреализма. Пейзаж «Казанский взвоз» уже в год передачи музею попал под прицел Саратовского Союза художников. Им было организовано обсуждение городской выставки 1947 года, на которой экспонировались и четыре работы И. Н. Щеглова (в том числе и «Казанский взвоз» [6, с. 18]). На художника «обрушились» обвинения. Один из выступавших едко корил автора: «Большим недостатком в его работах, даже пейзажного характера, является натюрмортный подход к явлениям. Он смотрит на небо, на воду и на все остальное, как на натюрморт, просто как на цветное явление, как на предлог для решения своих лабораторных проблем цвета. Для него все равно, что писать, главное для него музыка цвета» [11, ед. хр. 19, с. 19]. Нельзя не видеть, что важность построения цветовых отношений для И. Н. Щеглова не уходит от внимания критики, более того, очень четко обозначены характерные «приметы», послужившие поводом для исключения его работ из рамок «официального» искусства. Другие оценки еще более прямолинейны: «Хороший, тонкий живописец, но на декоративной почве, у него есть некоторая безразличность к выбору темы. Надо... забывать уже гнилое прошлое. У нас должна быть элегия, лирика, но на полезной основе...» [Там же, с. 27]. Последняя оценка вбирает в себя партийно-политическую лексику конца 1940-х годов: «гнилое прошлое», «полезная основа». Живописные искания И. Н. Щеглова, связанные с решением колористических задач, осуждались публичной риторикой соцреализма как пример реакционного искусства, чуждого советской эстетике.

1948 год продолжил тему. В газетной публикации «О саратовских художниках» теперь уже сотрудник Радищевского музея Г. И. Кожевников «бьет тревогу»: в Саратове «...еще живучи ложные понятия о “свободе”»

творческого развития личности художника, стремление отгородить искусство от политики» [7]. Он указывает на И. Н. Щеглова, который «только снисходительно признает “некоторые” достижения в творчестве идейно-реалистического направления “передвижников”, но преклоняется перед Борисовым-Мусатовым» [Там же]. Автора статьи раздражает, что творчество Щеглова не соответствует «нормативной лексике соцреализма», строится на другом понимании пластических ценностей, восприятию традиций декоративного символизма. Иными словами, критика выстраивается на тех же основаниях.

Но она, к чести И. Н. Щеглова, не заставила его изменить себе и отступить от художественной практики прежних десятилетий. В 1949 году художник пишет «Выходной день на Волге», картину, близкую по настроению, композиции и колориту городскому пейзажу «Казанский взвоз». Мотив картины перекликается с предыдущим: та же многолюдная веселая жизнь саратовской набережной. Как и в «Казанском взвозе», художник создает типичный образ Саратова послевоенных лет. Он использует прежний композиционный принцип: работа написана с точки зрения, «немного взятой сверху», что позволяет добиться более широкого обзора, выстроить панорамный вид Волги и старой саратовской улицы. Пространство пейзажа развивается плавно, без пауз, воспринимается как единое цветовое целое, определяемое цветом воды и неба. И. Н. Щеглов умело использует законы воздушной перспективы. Огромное пространство воды увеличивает голубоватость атмосферы, над водой и берегом стоит солнечное марево, словно «выпившее» все красочные соки предметов и набросившее на землю серый покров. Голубая световоздушная среда умеряет яркость травы, деревьев, домов. Зеленый, красный, охристый цвета смягчаются, впитывая в себя рефлексии от неба и воды.

Стремясь придать цвету большую глубину, а его переходам большую тонкость, художник использует различные приемы наложения красок: богатый оттенками зеленый цвет, переходящий то в светло-желтый, то в темно-синий, отливающий серым, голубым, изумрудным, нанесен то выпуклыми короткими, то длинными гладкими мазками. Их прихотливое взаимодействие образует бесконечно-разнообразную игру цветовых отношений, передающую форму предметов, их положение в пространстве, свойства поверхности и внутренние особенности. При этом колорит картины не просто выявляет форму предметов, а пульсирует цветными касаниями кисти к холсту, что говорит об отношении к живописной поверхности как к самоценности.

В этой работе, как и в «Казанском взвозе», художник использует приемы, характерные для русского варианта импрессионизма, когда цветной мазок не стремится быть мазком чистой, несмешанной краски. Щеглов предпочитает сплавленную широким потоком живописную поверхность, не избегая при этом многослойных прописок. Целостность живописной атмосферы, в которой богатство и согласованность цветов соответствует самой природе, а окружающее пространство наполнено и словно растворяется в воздухе, близки манере мастеров московского «Союза русских художников». В частности, можно назвать П. И. Петровичева (1874-1947) и Л. В. Туржанского (1875-1945), в творчестве которых преобладал лирический пейзаж, построенный на приемах импрессионизма: контрастных сочетаниях, противопоставлении дополнительных цветов, широком пастозном мазке. Иными словами, И. Н. Щеглов оставался верен своим художественным принципам; молча проглотив критику, он продолжал работать в манере, не подпадающей под требования соцреализма. При всем драматизме ситуации 1940-е годы стали временем расцвета творчества мастера, обретения целостности живописной системы.

Добавим еще один важный для понимания позиции художника момент: около 30 лет (1928-1951, 1955-1956) И. Н. Щеглов преподавал живопись в Саратовском художественном училище. И, как вспоминали позже ученики, преподавал не художественную дисциплину, а метод, который может быть определен ныне как «основы цветовидения». Художник учил студентов «смотреть рассеянно» [5, с. 120-121], стараться увидеть и почувствовать колористическое единство всего натурального мотива в целом. Но главное, он воспитывал в своих учениках «культ живописи», отношение к ней как к высокому искусству, свободному от политической ангажированности и развивающемуся по собственным законам.

Этого режим и его послушники, как известно, не простили. Ученик И. Н. Щеглова художник В. В. Лопатин знал от учителя, что в 1949 году в Отдел агитации и пропаганды Областного комитета ВКП(б) поступила докладная записка о творческой деятельности художников Саратова. В ней содержались прямые обвинения: «В творчестве художника Щеглова И. Н... продолжает еще жить импрессионистическая трактовка цвета, давно уже осужденная советской художественной общественностью и сейчас окончательно разоблаченная как проявление буржуазного эстетства в советском искусстве» [Цит. по: 8, с. 209]. Записка обернулась приговором. В мае 1951 года И. Н. Щеглов был осужден за антисоветскую деятельность сроком на 10 лет [1, д. 86] (20 октября 1954 года по состоянию здоровья он был досрочно освобожден, в 1955 году – реабилитирован). После освобождения художник продолжал активно работать и создавать картины, которые, наряду с городскими пейзажами 1940-х годов, вошли в число его лучших произведений. Но исследование творчества мастера в «оттепелый» период – особый вопрос.

Подведем некоторые итоги. Анализ произведений И. Н. Щеглова показывает, что его художественный метод начал складываться в конце 1920-х-1930-е годы. Питательной средой, на которой формировалось искусство мастера, прежде всего, была саратовская живописная школа в лице ее яркого представителя – А. И. Савинова. Сеем предположить, что именно в училище, в начале 1920-х годов, И. Н. Щеглов перенял от А. И. Савинова постижение «незастывшей реальности» и особое отношение к композиционному построению произведения, так как сугубо живописный метод учителя опирался на прочную, тщательно проработанную композиционную основу, позволявшую большой картине или малому этюду сохранять свою целостность. Музей дал возможность «взять» уроки у Монтчелли. Все уроки, воспринятые в молодом

возрасте, повлияли на формирование стилистики художника, но, в отличие от экспрессивного, «романтически-взволнованного» письма А. Монтичелли и декоративного символизма А. И. Савинова, живопись И. Н. Щеглова стала более реалистичной, плотной, «земной», материально осязаемой.

Манера художника окончательно сложилась ко второй половине 1940-х годов. Именно в это время он перешел от этюдов к большой картинной форме, дающей возможность создания обобщенных образов уже не деревенской, а городской жизни. Как показал анализ творческого метода И. Н. Щеглова, многие «знаки» позволяют отнести его искусство к направлению живописного реализма. Среди них – «живописность» (неотъемлемая часть понятия «импрессионизм»), выразительность и богатство оттенков цветового письма, отношение к живописной поверхности как к самоценности, примат колорита в пространстве композиции над предметом или объектом. Сам метод восходит к традициям саратовской живописной школы. Он близок эстетике «союзного» импрессионизма, а не традиции академизма с ее опорой на классическое рисование в сочетании с заимствованиями из передвижничества, положенными в основу официального художественного метода.

Не только стилевое течение и импрессионистическая поэтика, но и тематические предпочтения не вписывались в каноны мастерства, официально «прописанные» для изобразительного искусства 1930-1940 годов. Художника привлекало не углубленное развитие сюжета, как в соцреализме, а выразительность мотива, не столько событие и действие, сколько состояние среды, объединяющее фигуры и предметы в живописное целое. В результате городские пейзажи И. Н. Щеглова, несмотря на их мажорную тональность и праздничную цветоносность, сюжетно не соответствовали официально поощряемым жанровым картинам в духе соцреализма, выполненным на историко-революционные мотивы или мотивы «нового советского быта».

Гонимая «сверху» по идеологическим мотивам и осуждаемая официальной критикой манера живописного реализма, вопреки всему, продолжала свое развитие в художественной практике И. Н. Щеглова и сохранила свою актуальность на всех этапах его деятельности. Творчество мастера и его преподавательская работа, транслирующая ценностные ориентиры «иног» искусства, воспринималось как альтернатива, вызов и может быть названо одной из художественных стратегий «третьего пути».

Выявление признаков такого рода искусства представляется очень важным для понимания особенностей развития художественной жизни Саратова в последующий период, определения своеобразия формирования независимой художественной среды во времена «оттепели».

Список источников

1. **Архив художника Лопатина В. В.**
2. **Водонос Е. И.** Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва». 1918-1932. Саратов: Бенефит, 2006. 288 с.
3. **Герман М. Ю.** Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 480 с.
4. **Иван Никитич Щеглов: каталог выставки. К 100-летию со дня рождения** / сост. и авт. вступ. ст. Л. В. Пашкова. Саратов, 1984. 43 с.
5. **Интервью с Владимиром Соляновым** // Диалог с художником. Сборник интервью № 1. Саратов: СГХМ имени А. Н. Радищева, 2013. С. 117-146.
6. **Каталог выставки работ саратовских художников.** Саратов: Саратовский областной союз советских художников, 1947. 18 с.
7. **Кожевников Г.** О саратовских художниках // Коммунист. 1948. 27 ноября.
8. **Лопатин В. В.** Цвет – звук; свет, тьма // Волга. 2008. № 1 (414). С. 133-231.
9. **Морозов А. И.** Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. 271 с.
10. **Мочалов Л.** В поисках третьего пути [Электронный ресурс] // Северная Аврора. 2010. № 12. URL: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=3735> (дата обращения: 18.11.2017).
11. **Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея имени А. Н. Радищева.** Ф. 369. Оп. 2.
12. **Ройтенберг О. О.** Неужели кто-то вспомнил, что мы были... из истории художественной жизни, 1925-1935. М.: Галарт, 2008. 560 с.
13. **Свищева Н. И.** Иван Никитич Щеглов. Саратов: Приволжское книжное издательство, 1972. 14 с.
14. **Симонова А. Т.** Пейзажные образы Саратовского края. Саратов: Приволжское книжное издательство, 1981. 56 с.

“THE THIRD WAY” IN SARATOV FINE ARTS OF THE 1930-1940S (I. N. SHCHEGLOV)

Dorogina Elena Alekseevna
Radishchev State Art Museum in Saratov
Saratov State Conservatoire
dole73@mail.ru

For the first time the article reveals the signs of “the third way” in Saratov fine arts of the 1930-1940s by the example of the creative work of I. N. Shcheglov. The author investigates the “root system” of the master’s art, analyzes the features of his pictorial method. It is substantiated that the artist’s creativity in terms of his figurative and stylistic characteristics can be attributed to the direction of pictorial realism. The paper shows how the art of “the third way” manifests itself in the period of the cultural climate toughening in the country and how this affects the creative and biographical levels of the artist’s life.

Key words and phrases: “the third way”; pictorial realism; impressionism; formalism; socialist realism; Ivan Nikitich Shcheglov (1882-1962).