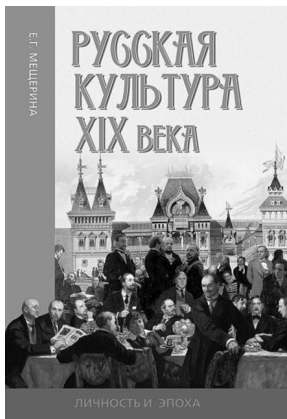


## Еще раз о текстах и контекстах

**Мещерина Е.Г. Русская культура XIX века: личность и эпоха.**

М.: КАНОН+, Реабилитация, 2020. — 495 с. — 1000 экз.

Книга Е.Г. Мещериной сразу обращает на себя внимание грандиозностью заявленной темы. Автор представляет работу как «научное издание» и, следовательно, настраивает читателя на всесторонний, обстоятельный и аргументированный разговор о феномене русской культуры XIX столетия. Но уже после знакомства со «Словом от автора» возникает немало вопросов.



Первое, что бросается в глаза: все многообразие русской культуры автор сводит к двум видам искусства — музыке (Часть I. Музыкальная культура России в 30-е — 70-е годы XIX века. Искусство салона и фольклор. Становление национальной оперной школы. Церковное пение) и живописи (Часть II. Пути русской живописи второй половины XIX века). Но отечественная культура не ограничивается только искусством и, тем более, только двумя его видами. Однако единственный аргумент, к которому прибегает исследователь, говоря о своем выборе, — «логика и субъективные предпочтения» (с. 6), обусловленные научными интересами автора «в областях русской музыкальной и художественной культуры, искусства и религии, духов-

ных основ творчества» (с. 6). Думаю, с читателем следовало бы объясниться или уточнить название работы.

Уточнить следовало и обозначенные временные и пространственные границы исследования. Масштабный, сложнейший, многозначный русский XIX в., уверенно заявленный «главным героем» книги на ее обложке, «сжимается» до периода в 40 лет в отношении к музыке, а в отношении к живописи — до второй половины XIX в. Споры нет, для данных видов искусства это были действительно очень важные и показательные десятилетия. Но, если исходить из заявленного названия книги, куда подевались первая и последняя трети «музыкального века», куда исчезла первая половина «века живописного»? И почему в основном тексте исследователь то и дело расширяет исходно оговоренные хронологические границы? Как в таком случае понять, о каком периоде идет речь? Не целесообразнее ли сразу задать точные временные ограничения?

Предисловие настраивает и на другое ограничение. В работе, пишет автор, преобладает «(особенно в области живописи) исследование русской культуры “московского ареала”, которая, конечно, была связана с тогдашней столицей, но и имела свои неповторимые черты и эстетические предпочтения» (с. 7). Предлагаемый выбор очень интересен. Московская ветвь русского музыкального и изобразительного искусства, ее сходства/различия с петербургской — тема, все более и более занимающая исследователей. Результатом проявляющегося внимания к ней стало прочное укоренение в гуманитарной науке не только безусловно хорошо известного Мещериной представления о «петербургском тексте» русской культуры, но и значительно менее изученного «московского текста». И автор настоящей

книги, конечно, вправе ограничивать себя только им. Но в таком случае, повторю, тем более следовало бы уточнить название. К примеру, — «Русская музыка и живопись 1830-х — 1890-х годов (“московский текст”): личность и эпоха».

Теперь об основной проблеме работы: связи личности и эпохи. «В задачи настоящего исследования, — пишет автор, — входило стремление показать глубокую неоднозначность времени создания “мифологии личности” не только через творчество выдающихся деятелей музыкальной и художественной культуры, но и через доступные “документы эпохи”, рисующие ту обстановку, в которой им было суждено осуществлять свое призвание. С последней задачей связано рассмотрение творческой личности в ее отношениях со своим временем, которые всегда мучительны даже на фоне общественного признания и всероссийской славы. Вероятно, не случаен тот факт, что никто из главных (и не только) героев данной книги не вел личных записей <...>» (с. 6).

В качестве таких главных героев книги исследователь называет: В.Ф. Одоевского, Д.В. Разумовского, В.Г. Перова и, отчасти, В.Д. Поленова (с. 6–7). Выбор весьма своеобразен, и, видимо, только упоминанием о выдающихся заслугах этих творческих личностей для культуры России ограничиваться здесь не стоило. Как не стоило и просто «пробрасывать» утверждение о том, что они (и не только они, как пишет автор) не вели личных записей из-за «мучительного отношения со своим временем».

Во-первых, аргумент этот весьма спорен сам по себе. Во-вторых, в десятилетия, интересующие автора, создавалось немало число дневников, велась «личные записи», создавались домашние альбомы, анализ содержания которых мог бы многое сказать об отношениях личности и эпохи. Достаточно вспомнить, к примеру, завораживающий дневник А.И. Тургенева (1825–1826)<sup>1</sup>, удивительный по своей пронзительной искренности дневник И. Виельгорского (1838) (сына Михаила Виельгорского, близко знакомого с Одоевским<sup>2</sup>), равно как и бегло упоминаемые «Записные книжки» П.А. Вяземского (с. 109) и др. Все это — именно те «личные записи», которые делали современники и приятели одного из героев книги и которые, конечно, имели непосредственное отношение к истории русской культуры 1830-х гг., отразив более чем близкую связь своих создателей с эпохой. С другой стороны, — относящиеся уже к 1870-м гг. и позднее дневники П.И. Чайковского<sup>3</sup> или упоминаемый в книге «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского (с. 126–129), отразившие связь великих личностей со временем, которое им довелось разделить с Разумовским или Перовым... Эти и ряд других сходных с ними памятников русской культуры полностью вписываются в главную проблему книги: личность и эпоха, но почему-то остаются в стороне. Думается, если серьезно отнестись даже к самому факту существования подобных документов, суждение об отсутствии «личных записей» пришлось бы снять, и общая картина происшедшего в русской культуре выглядела бы иначе.

Все сказанное в предисловии настолько общо и, вместе с тем, неточно, что возникает желание разобраться в существе авторского замысла, понять движение научной мысли и, вместе с ним, позицию исследователя.

- 
- 1 См. о нем: *Зорин А.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
  - 2 См. об этом: *Лямина Е.Э., Самовер Н.В.* «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. Опыт биографии человека 1830-х годов. М.: Языки русской культуры, 1999.
  - 3 Часть дневниковых записей Чайковский сжег. Оставшиеся бумаги (11 тетрадей) были собраны и описаны его братом, Модестом, и впоследствии изданы. Первые опубликованные записи относятся к 1873 г.

Чтение первой части книги убеждает: автор поставил перед собой цель осмыслить историю музыкальной культуры России 1830—1870-х гг. прежде всего сквозь призму биографии Одоевского, а саму биографию, круг увлечений и характер деятельности этой неординарной личности связать с временем, в котором ей довелось жить. И если цель исследования данной части работы понята верно, — объяснимыми станут, к примеру, «дыры» в подразделе, громко озаглавленном: «Русская музыка после Глинки». Название, настраивающее на определенное содержание, вызовет массу вопросов и не меньшее количество замечаний из-за отсутствия в подразделе разговора о значимых для постглинкинской эпохи таких, к примеру, имен, как М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, А.Г. Рубинштейн... Однако, если помнить, что автор намеревался рассмотреть русскую музыку после Глинки не в целом, но прежде всего в ее связях с Одоевским, а Одоевского, — с теми из ее представителей, кто был ему ближе всего, — А.С. Даргомыжским, А.Н. Серовым, М.А. Балакиревым, отчасти начинающими П.И. Чайковским и Н.А. Римским-Корсаковым, отмеченные пропуски станут объяснимы. Но все же, во избежание неоправданных читательских ожиданий, следовало бы объясниться с читателем.

Одоевский, безусловно, фигура уникальная в истории отечественной культуры. Написанные Мещериной добротные очерки о его жизни и деятельности достойны занять заметное место в вузовских учебных курсах по истории русской музыкальной критики, а возможно, и русской музыкальной эстетики или русской культуры. Если же подходить к ним как к разделам целостного серьезного научного исследования, требующего логического сопряжения наблюдений, выносимых на суд читателя, соразмерности разделов, выделения главного и второстепенного в освещении проблемы, многое в этом тексте выглядит недостаточно продуманным.

Так, серьезные вопросы вызывает «разбалансированность» структуры. В общем тексте определенными «флюсами» воспринимаются главы, посвященные народности как «политическому понятию» и «эстетическому идеалу» (третья), а также хранителям и собирателям отечественного музыкально-поэтического фольклора (четвертая). Они суммарно представляют собой большое эссе, превышающее по объему все остальные главы этой части. Рассматривающиеся в них вопросы далеко уводят не только от русской музыкальной культуры середины века, но и от «феномена Одоевского», который буквально «вкрапляется» в текст. О нем вспоминается лишь эпизодически — либо в связи с включенностью героя в общий процесс общественных изменений в отношении к народному искусству, либо при освещении деятельности Одоевского в Обществе поощрения бедных, либо в связи с его работой над записью народных песен «с голосов крестьян». Эти страницы занимают мало места, да и содержат в основном общие наблюдения и достаточно известный фактический материал.

Можно предположить, что так выстраиваемое целое отождествляется исследователем с представлением о тех самых «документах эпохи», что создавали, в понимании автора, «контекст» «текста жизни» Одоевского, влияли на него как на личность и на которые он, в меру своих сил и возможностей, влиял сам. Но если это так, то за пределами очерченного автором «одоевского круга» остается еще очень много имен, фактов, явлений. И в этом случае возникает вопрос: почему выбраны именно те, что так или иначе связаны с категорией народности в том ее понимании, какое было характерно для середины — второй половины XIX в.? В чем логика и историческая обоснованность такого выбора? Ведь в культуре того времени существовало, как известно, немалое число других проблемных узлов, связанных с интеллектуальными исканиями эпохи. Почему они обойдены вниманием? В итоге авторский выбор здесь не только очень субъективен, но и очень тенденциозен, что требует объяснения и обоснования.

Отчасти таким объяснением становятся две итоговые главы первой части, в которых автор сосредоточивает внимание на проявлениях связи личности Одоевского с конкретными представителями светской и церковной музыки того времени: М.И. Глинкой и Д.В. Разумовским.

Отталкиваясь от широко известных фактов участия Одоевского в создании оперы «Жизнь за царя», публичных выступлений в защиту других произведений композитора, причастности к премьерному исполнению оркестровой «Камаринской» и возникновения, под влиянием глинкинского опыта, интереса к древнерусским церковным песнопениям, автор представляет читателю сжатый информативный очерк истории создания и первых постановок сочинений Глинки, реакции на них публики и критики во главе с Одоевским. Но невнимание к конкретным фактам истории русской культуры лишает ценности все то позитивное, что содержится в нем.

Назову лишь несколько очевидных ошибок. К.А. Кавос, композитор и дирижер итальянского происхождения, немало сделавший для развития русского музыкального театра, никак не мог прибыть в Россию в 1820-е гг. (с. 195). Конкретная дата приезда Кавоса в Санкт-Петербург не установлена, но известно, что свою деятельность в России он начал не позднее 1790-х гг. Опера Кавоса «Иван Сусанин» (текст А.А. Шаховского) не могла быть написана «около 1826 года» (с. 193). Достоверно известно, что премьера оперы в Большом (Каменном) театре Санкт-Петербурга состоялась 19 октября 1815 г. Приводя чрезвычайно любопытный факт о «неосуществленном плане издания совместно с Одоевским и Вяземским музыкального журнала, или, как было задумано, “драматически-музыкально-художественного журнала”» (с. 213), автор ссылается на страницы источника, в котором ничего о подобном факте не говорится. Но апогеем небрежности оказывается повторенное дважды переименование оперы А.Н. Верстовского из «Сон наяву, или Чурова долина» в «Сон на Яву, или Чупрова Долина» (с. 209).

Хотелось бы верить в то, что это недосмотры корректора (С.В. Жарская) и ответственного за выпуск книги (Ю.В. Божко), как и превращение «калик перехожих» в «клики перехожих» (с. 153), утверждение о том, что «голос Одоевского не был одинок в хоре недоброжелателей» (с. 198) и пр. Но даже если так, — именно автор несет полную и окончательную ответственность за свой текст. В конце концов, это вопрос его и прежде всего его репутации.

Но есть здесь и другие, не столь явные огрехи. Скорее, это не ошибки, а натяжки. К примеру, на чем основывается заключение о том, что «почти все сцены (“Жизни за царя”. — С.Л.) <...> разыгрывались в кабинете Одоевского» (с. 194)? Приводимая далее цитата из «Записок» Глинки это не подтверждает. В чем видит исследователь доказательства того, что «именно трудности переноса фантастического мира на театральные подмостки по большей части вызывали негативные суждения многих музыкальных критиков того времени и приводили к неприятию творения Глинки основной частью публики» (с. 202)? Подобных недоказанных суждений в главе немало. Но гораздо важнее, думается, другое.

Выше уже отмечалось, что, рассматривая связь Одоевского с эпохой, исследователь сосредотачивает внимание на его отношении к народному началу в искусстве, связанному с крестьянской народно-песенной традицией или, уже в конце жизни, — со старинными церковными распевами. Городскую культуру, культуру дворянского быта (культуру салона), с органичным для них увлеченным вниманием к инациональным явлениям, с характерным «интонационным словарем», исследователь хотя и упоминает, но рассматривает либо в высшей степени пристрастно, либо старательно снижает внимание к нему, что, как представляется, во многом объяснимо той тенденциозностью даваемых в книге оценок, о которой шла речь выше.

Отождествление «народной культуры» прежде всего (а в крайних вариантах только) с крестьянской народно-песенной традицией определяло позицию еще членов кружка М.А. Балакирева и их единомышленников; в конце XIX в. эта тенденция получила мощное продолжение в трудах сторонников «особого пути» русской музыки и, позднее, — в работах многих советских исследователей, став определенным каноном восприятия и оценки прошлого. Между тем (и это вполне доказано современной музыковедческой наукой), дворянская культура, культура русского города являли собой колоссальный пласт музыкальной эпохи, в которой и с которой росли и формировались не только князь Одоевский, но и дворянин Глинка. Она была известна и дорога им. Она была для них значима. Пожалуй, в меньшей степени, чем «голоса» (мелодии) крестьянских народных песен. То же можно заметить и в отношении упоминающейся в книге «итальяномании». При всей определенности сдвига вектора интересов Одоевского и Глинки к достижениям немецкой музыкальной культуры, итальянская музыка долгое время оказывала характерное влияние как на их музыкально-эстетические пристрастия, так и на пристрастия глинкинского и ближайшего постглинкинского поколения<sup>4</sup>. Пересмотр былых взглядов на взаимодействие русской культуры и культуры европейской, изменение точки зрения на итальянскую составляющую в отечественной музыке, переоценка пристрастного отношения к данному процессу — давно свершившиеся факты научной истории, которые, конечно, следует учитывать.

Именно невнимание к работам специалистов последних десятилетий сказывается на позиции, занятой автором; влияет на характер интерпретации значения и смысла многих «болевых точек» истории отечественной музыкальной культуры, выглядящей, в том ее освещении, что предлагает Мещерина, существенно обедненной и недостаточно достоверной. Несколько забегая вперед, отмечу, что этим, полагаю, объясним и крен содержания второй части книги, посвященной, напомним, «путям русской живописи второй половины XIX века». Пути эти были, как известно, чрезвычайно многообразны, и каждый из них был по-своему интересен, актуален и, в большом историческом времени, перспективен. Но автор сосредоточивает внимание в основном на тех из них, что были связаны с реализмом и поисками художников реалистического направления. Богатейшие пласты русской живописи второй половины XIX в. попросту исчезают из общей картины, между тем как они в свое время вполне успешно конкурировали с тем, что представляли в своем творчестве живописцы социально-критического направления, и дают сегодня богатейший материал для объемного исторического исследования<sup>5</sup>.

Но вернусь к анализу первой части книги. Огрехи, типологически сходные с теми, что отмечались ранее, характерны и для включенной в нее главы о Д.В. Разумовском, которую, согласно логике развития исследования, точнее было бы назвать (как и предшествующую ей): В.Ф. Одоевский и Д.В. Разумовский.

Они, как известно, познакомились в начале 1860-х гг., когда Одоевский, вернувшись из Петербурга в Москву, с особым увлечением занялся сбором и изучением материалов по русскому народному пению — мирскому и церковному. Особенно его интересовали в это время тайны знаменного пения. В поисках их разгадок

- 
- 4 О феномене итальяномании, ее значении для русской музыкальной культуры, о тех ошибках и «передергиваниях», что десятилетиями существовали в науке, см., в частности: *Огаркова Н.А.* «Русская или итальянская опера?»: полемика критиков и стратегия директоров // «Беспокойные музы»: К истории русско-итальянских отношений XVIII—XX вв. / Сост. Антонелла д'Амелия. Салерно, 2011. Т. 2. С. 9—29.
  - 5 Примеров тому много. Выделю только одну, очень интересную работу, посвященную феномену Г. Семирадского: *Карпова Т.Л.* Генрих Семирадский. М.: Золотой век, 2009.

Одоевский сблизился с музыкантами-церковнослужителями, и прежде всего — с Н.М. Потгуловым и Д.В. Разумовским, прибегая к их советам, сотрудничая с ними, обсуждая интересные проблемы.

Посвящая главу жизни и деятельности Д.В. Разумовского, Е.Г. Мещерина подробно прослеживает его служебный путь, основные работы, особенности преподавательской и исследовательской деятельности. Сделано это с хорошим знанием предмета. Но большой текст, обремененный деталями, затрудняет понимание того, что является здесь главной проблемой (раздел, непосредственно затрагивавший вопросы, связанные с Одоевским, — «В.Ф. Одоевский. Н.М. Потулов. Д.В. Разумовский: первые публикации» — занимает всего несколько страниц), какова конечная цель интересных и безусловно полезных наблюдений, существующих в исследовании как бы сами по себе, «подвешенными» к своду общих проблем церковно-певческой культуры XIX в., вплоть до наследия С.В. Смоленского и А.Д. Кастальского.

И вновь подчеркну: разрабатывая столь непростую тему, исследователь проходит мимо важных работ современных ученых. В частности, многотомного труда ведущих музыковедов страны, получившего признание не только в России, но и за ее рубежами: «Русская духовная музыка в документах и материалах» (1998 — по настоящее время). В нем есть немало интересных суждений и заключений музыкантов-практиков и исследователей, к мнениям которых стоило бы прислушаться. И тогда не появлялись бы несправедливые строки о том, что «единственный обобщающий очерк жизни и деятельности Разумовского в XX в. <...> принадлежит Б.Б. Грановскому <...>» (с. 227) и был издан 60 лет тому назад, в 1960 г.

Вторая часть исследования значительно более органична, последовательна и логична. В ней широко и убедительно использованы архивные материалы, что во многом обогащает конкретно-историческую составляющую текста. Хотя и здесь повторяются порой нестыковки между названием и содержанием, ограничено используется современная литература по теме, а масштабные отступления отвлекают от основной проблемы книги. Так, жизнь и творчество В.Г. Перова, избранного автором, напомним, одним из главных героев исследования (с. 7), то и дело отодвигаются в сторону ради новых героев и интересных событий.

Несомненной удачей автора является материал, посвященный Всемирным выставкам 1862, 1867, 1872, 1873, 1878 гг. Исследователь не только анализирует участие в них русских художников, вводит в научный обиход малоизученные, а то и вовсе неизвестные факты, но и подходит через них к освещению чрезвычайно актуальной проблемы восприятия и оценки русской живописи за рубежом, объединяя означенные очерки в единый раздел: «Европейская и отечественная критика о русской реалистической живописи. Парадоксы восприятия и оценки». Ряд сделанных Мещериной наблюдений, интересных примеров, пространно комментируемое цитирование статей европейских критиков, открывавших для себя русскую живопись, создают любопытную картину европейской рецепции отечественного изобразительного искусства, в которой ощутимы и уместны краски, привносимые авторским взглядом на проблему. Несогласие вызывает только цитирование откликов представителей европейской критики по статьям В.В. Стасова, приводившего в своих публикациях переводы зарубежных публикаций в газетах и журналах. В наше время обращение к первоисточникам таких статей и очерков не такая уж большая проблема. Дело здесь не только в следовании этике научного цитирования<sup>6</sup>, но и в необходимости осторожного отношения к стасовским переводам, за-

6 Не могу пройти мимо принятого автором принципа цитирования источников. Косвенное цитирование документов на основе их цитирования в работах других исследователей, обращение к статьям критиков без указания названия этих статей и

частую выполнявшимся неточно, с произвольными, подчас значительными купюрами. Не стоило бы также и столь безапелляционно утверждать: «Серьезные научные исследования о русских живописцах социально-критического направления второй половины XIX века, появившиеся лишь через сто и более лет, ждут своего продолжения» (с. 434). Это давно состоялось, упомяну, в частности, очерки, вошедшие в современное многотомное издание «История русского искусства» и являющиеся своеобразным итогом напряженной и успешной работы современных ученых над изучением деятельности русских живописцев конца столетия<sup>7</sup>. В том числе и тех, что придерживались социально-критического направления.

Интересной и перспективной для дальнейшей разработки представляется и глава второй части книги «Люди искусства в частной жизни. Художник и меценат (социально-психологический аспект)». Проблема, поднимаемая в ней, также относится к числу только-только осваиваемых современной гуманитарной наукой<sup>8</sup>. Многое тут побуждает к серьезному пересмотру сложившихся взглядов на историю отечественной культуры, изменению подходов к пониманию процесса социализации художника в русском обществе. Думается, правда, избыточно акцентирована здесь тема «страдающего русского художника», жизнь которого сломана невниманием и/или непониманием общества. Побудившая автора идея вынести в первые же строки главы суждение известного советского музыковеда С. Шлифтейна о том, что «нищий писатель, умирающий в богадельне ученый-путешественник, ищущий забвения в вине композитор» (с. 435) и есть знаки времени, понятна, но, как представляется, одностороння. Печальными судьбами П.И. Пашино, Н.В. Успенского, В.А. Слепцова, М.П. Мусоргского не ограничивалась история ярких художественных личностей и их отношений со своей эпохой. К тому же не только в это время люди уходили из жизни, подавленные обстоятельствами неодолимой силы, личными трагедиями, пагубными пристрастиями. И еще: в пору, когда заканчивалась жизнь Мусоргского (1881), Слепцова (1878), Успенского (1889), Пашино (1891), не менее активно формировалось сопротивление тягостному гнету «обличительства». Не зря В.А. Серов так стремился в это же время к «отрадному», хотел его и намеревался только его и писать. Кратко об этом противостоянии говорится в заключительном разделе главы на примере суждений А.Н. Бенуа. К сожалению, очень немногословно.

Несколько неожиданным в контексте целого читается Постскрипtum: «Реализм и “игра означающих”». Основопологающим звучит в нем вопрос: «Почему победившие искусство “идеи” приверженцы новой эстетики и “красоты самой по себе” по прошествии многих лет сохраняли какое-то органическое и воинственное неприятие искусства социального служения?» (с. 492).

Даваемый автором ответ до обидного краток, но своему убедителен для позиции исследователя, которому явно не близки взгляды приверженцев «красоты самой по себе». Мещерина считает, что выдвигавшиеся и выдвигаемые ими обличения сторонников реализма в искусстве «не являются результатом

---

времени их первых публикаций, использование суждений философов, исходя из опубликованного в энциклопедиях и справочниках, — не лучший способ обращения к источникам.

- 7 См., в частности: *Климов П.* Живопись и музейно-выставочная жизнь // *История русского искусства*: В 22 т. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2014. Т. 17 / Отв. ред. С.К. Лащенко. С. 216—295.
- 8 Подтверждением тому может служить серия выставок, проводимых Русским музеем: «Художники и коллекционеры — Русскому музею. Дары. 1898—2019» (29 июля — 14 ноября 2020) и «Александр III. Император и коллекционер» (12 марта — 14 сентября 2020).

только эстетических разногласий <...>. Они связаны с жизненной позицией защитников эстетического гедонизма, который полагает навсегда “устаревшими” сами “столбовые темы” русского классического искусства. Очевидна и идейная обусловленность такой непримиримости, которая базируется на различном понимании сути и задач творчества и самого искусства: либо искусство — сфера субъективности, способная доставить особое утонченное (или не очень) удовольствие, либо оно — сфера высоких идей, средство сохранения и передачи гуманистических идеалов, требующая особого рода служения» (с. 493). Автор заключает, что в эстетике модернизма, отказавшейся от «идеи» и «гражданских слез», на смену «красоте-правде», «с ее категориями искренности и реалистической достоверности», приходит «“красота” маски. На первое место попадает “игра”, с ее разнообразными проекциями и амбивалентностью чувств, предельно субъективным отношением к реальности» (с. 493), что потребовало от художников «совершенно иных социальных и психологических установок» (там же).

Очень жаль, что категория «игра», понимание творчества как игры остается в книге лишь «означенным». Вот где следовало бы развернуть авторское понимание феномена. Тем более, что у исследователя есть свой, неординарный подход к пониманию места реализма в данном явлении, продолжающем существовать в модернизме уже постольку, поскольку необходим он «в качестве неизбежной основы для отрицания» (с. 493). «Без отрицания реализма как художественного метода, подводящего к давней философской теме отношения действительности и человеческого сознания, невозможно построение методов модернистской и постмодернистской практик» (с. 494), — заключает исследователь.

Главным выводом после знакомства с книгой становится прежде всего уважение к определенности, четкости и честности заявленной позиции автора, уверенно, несмотря на все «изыски» современного искусствознания, отстаивающего приверженность к традиционному взгляду на «столбовые темы» классического русского искусства, призванного служить высоким идеям, гуманистическим идеалам, нацеливающего творцов на особого рода служение. С позицией этой можно не соглашаться. С ней можно спорить, находить аргументы для опровержения, расширения материала исследования за счет обращения к современной научной литературе. Но не считать с ее существованием, безусловно, не стоит. Хотя бы для того, чтобы опираться на нее, говоря словами автора, «в качестве неизбежной основы для отрицания».