

Попов Денис Александрович

**НАТУРАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ КАК "НАУЧНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ" ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА**

В статье рассматриваются связи реалистического и натуралистического искусства XIX века с общим увлечением наукой в данный период. Утверждается, что реализм и натурализм воспринимались как аналог научного знания о человеке и обществе и существовали в качестве одного из элементов позитивистского проекта по превращению науки в универсальный способ отношения к реальности. Анализируются итоги попыток превращения искусства в науку, которые, несмотря на отдельные успехи, в целом закончились неудачей.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/34.html](http://www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/34.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2014. № 9 (47): в 2-х ч. Ч. II. С. 141-145. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7.036.1

**Искусствоведение**

*В статье рассматриваются связи реалистического и натуралистического искусства XIX века с общим увлечением наукой в данный период. Утверждается, что реализм и натурализм воспринимались как аналог научного знания о человеке и обществе и существовали в качестве одного из элементов позитивистского проекта по превращению науки в универсальный способ отношения к реальности. Анализируются итоги попыток превращения искусства в науку, которые, несмотря на отдельные успехи, в целом закончились неудачей.*

*Ключевые слова и фразы:* реализм; натурализм; искусство XIX века; Эмиль Золя; сциентизм; позитивизм.

**Попов Денис Александрович**, к. филос. н., доцент

*Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского  
pvdn@yandex.ru*

**НАТУРАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ КАК «НАУЧНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ» ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА<sup>©</sup>**

В середине XIX века заметно усиливается влияние науки на все области человеческой культуры. Промышленный переворот, завершившийся к 30-х гг. XIX века в Англии и постепенно охвативший все остальные европейские страны, имел бесчисленные экономические, социальные и политические последствия. Он заставил европейское общество высоко ценить преобразующий потенциал научного знания, поскольку научная мысль, воплотившаяся в технических устройствах, радикальным образом изменила жизнь европейцев, их представления о безопасности, комфорте, благосостоянии и многом другом. В системе ценностей европейского сознания произошел очевидный сдвиг в сторону сциентизма, породивший завышенные ожидания новых и новых успехов науки, которая, как казалось, способна была справиться с любыми проблемами и решить любые поставленные перед ней задачи.

Позитивистская философия, выполнявшая в XIX веке роль главного пропагандиста науки, потребовала использования научного подхода для изучения жизни общества, искусства, феноменов культуры, которые начали рассматриваться как совокупность фактов, обусловленных друг другом, связанных устойчивыми связями, фиксируемыми с помощью научного анализа. Тем самым, стало возможным появление социологии и психологии как научных дисциплин, ищущих скрытые закономерности социального взаимодействия, проявляющие себя через бесчисленные индивидуальные модели поведения. Знание о человеке и обществе должно в перспективе служить делу их преобразования и облагораживания, поскольку «главная деятельность человечества должна во всех отношениях состоять в непрерывном улучшении своей собственной индивидуальной или коллективной природы» [7, с. 101], и в этом великом движении должны объединиться и наука, и искусство.

Таким образом, в позитивизме, помимо декларации чисто научных целей и задач, присутствовал и этический пафос, связанный с его желанием некоего общечеловеческого блага. Подобная ценностная ориентация сделала позитивизм привлекательным не только для исследователей, но и для художников, которые увидели в позитивистском подходе к человеку и обществу возможность реального воздействия на социальную среду с целью ее совершенствования.

Реалистическое и натуралистическое искусство XIX века должно рассматриваться как художественный аналог социологии и психологии, т.е. гуманитарного знания современного типа, оно ставило перед собой схожие с ним цели и помогало исследовать общество и его взаимодействие с индивидом, способствуя созданию более благоприятной и комфортной для человека социальной среды. Несомненно, что оно было неотъемлемой частью «позитивистского» проекта по превращению науки в единственный способ отношения к миру, где искусство теряло свою самобытность и становилось лишь разновидностью научного подхода к реальности.

До настоящего времени существует определенная терминологическая путаница с использованием понятий «реализм» и «натурализм», отчасти связанная с идейными установками советской критики и социалистического реализма. Последний возводил себя к реалистической традиции, но не признавал тех ее форм, которые отказывались использовать марксистский способ объяснения человека и социума. Как следствие, творчество домарксистских художников, стремившихся правдиво изображать действительность и не опиравшихся при этом на какие-либо социальные теории, противоречащие марксизму, традиционно маркировалось как «реалистическое», в то время как чрезмерное увлечение биологическими объясняющими моделями социальной жизни, стремление к фактографии или интерес к физиологическим подробностям обозначали как натурализм. Сами понятия «натурализм» и «реализм» обретали, скорее, оценочный характер, натурализм становился своего рода изнанкой реализма, воплощением его антиэстетической или фактографической составляющей. Этот термин использовался, когда необходимо было негативно охарактеризовать произведение реалистической направленности [10, с. 7].

У западных исследователей, в свою очередь, также не существует единого понимания того, как соотносятся между собой натурализм и реализм [16]. Однако у западных исследователей термин «натурализм» не имеет отрицательных коннотаций и обычно используется как синоним термина «реализм», что было характерно уже для художественной критики XIX века. В связи с тем, что и современные отечественные исследователи все более

склоняются к признанию синонимичности указанных понятий, мы также будем исходить из представлений о внутреннем родстве и чрезвычайной близости обозначаемых этими понятиями художественных движений.

На наш взгляд, использовать термины «реализм» и «натурализм» необходимо в зависимости от того, как использовали их сами представители данных направлений или современная им художественная критика. Так, искусство Г. Курбе и Шанфлэри во Франции обозначалось как реалистическое их современниками, данное название признавалось и ими самими, что нашло отражение в программном сочинении Шанфлэри «Реализм» [13]. В свою очередь, Эмиль Золя предпочитал термин «натурализм» для обозначения той художественной программы, которая содержалась в его статьях и на которую ориентировались его последователи. Эта программа несколько отличалась и от художественных устремлений его предшественников, и от аналогичных художественных явлений в русской культуре.

В связи с этим «натуралистами» для нас будут, прежде всего, Золя и ориентировавшиеся на него деятели литературы и искусства, сознательно принимавшие данное наименование; «реалистами» по преимуществу мы будем называть художников, стремившихся к правдивому отображению действительности, но избегавших четкой идентификации, программных заявлений, и причисляемых к реализму художественной критикой. Так, русскую литературу и искусство второй половины XIX века, тяготевших к данному направлению, уместнее в соответствии со сложившейся традицией называть реалистическими, поскольку они значительно отличались по своим устремлениям от натурализма Э. Золя.

Данное разделение необходимо нам в связи с тем, что натурализм Э. Золя создавался им вполне сознательно как некое «научное» искусство, в то время как зависимость многих реалистов от науки оставалась скорее имплицитной, непроявленной, хотя она и может быть обнаружена при внимательном анализе. Научность их творчества проявляется, скорее, в отдельных сближениях с нормами и ценностями науки, но не в последовательном стремлении превратить художественное творчество в научное исследование.

Такая установка присутствует совершенно открыто лишь в натурализме, поскольку для Золя новое искусство должно полностью ориентироваться на цели, нормы и идеалы научности. В эпоху торжества науки и проникновения ее во все области человеческой жизни искусство не может остаться в стороне от ее влияния, поскольку все виды умственной деятельности человека направляются на «один и тот же научный путь» [5, с. 239]. Никаких иных ценностных ориентаций у искусства быть не должно; Золя не хочет быть, подобно Бальзаку, моралистом, политиком, философом, он хочет быть ученым, изучать факты, изображать их и не выходить за рамки этой задачи [1, с. 56].

Это сближение науки и искусства осуществляется в натурализме по нескольким направлениям с разной степенью успешности.

В ценностном аспекте натурализму, действительно, полностью удалось солидаризироваться с наукой. Впервые за много столетий искусство демонстративно отказалось от стремления к воплощению прекрасного. На смену красоте пришла ценность истины, заимствованная у науки, вместе с имплицитно подразумеваемой ценностью добра, которое из нее с неизбежностью проистекает, поскольку только истинное понимание человека и общества могут позволить преобразовать их к лучшему. Искусство становится максимально точным зеркалом жизни, ведь жизнь ценится намного выше искусства [5, с. 190].

Устремление к научности последовательно отражается также в заимствовании тех норм и методов, которые характерны для научной деятельности.

Прежде всего, натуралист стремится быть объективным, представлять действительность без всякого вмешательства со стороны автора, который становится сторонним наблюдателем, бесстрастно фиксирующим и воспроизводящим факты [Там же, с. 244]. Он же, подобно ученому, нащупывает, демонстрирует и анализирует связи между этими фактами, используя научные концепции и гипотезы. Золя часто упрекают в том, что он применял биологические теории для объяснения поведения своих персонажей [1, с. 55], но следует учесть, что такова была общая тенденция социальных наук того времени. Молодые социально-экономические науки в XIX веке при описании социальной реальности довольно часто прибегали к биологическим параллелям, а иногда и просто переносили биологические законы на социальную жизнь, и Золя лишь ориентировался на преобладавшие в тот период социально-антропологические теории.

Натурализм мало интересуется индивидуальным и уникальным, его в качестве научного искусства интересует лишь типичное и общее. Отсюда борьба с культом героев, которую последовательно ведет натурализм [6, с. 439]. Однако это, в свою очередь, оборачивается равнодушием к любой яркой индивидуальности. Персонажи натуралистических произведений на самом деле есть «средние величины», итог суммирования или агрегирования повторяющихся черт, и являются выражением типа, наиболее распространенного в своей среде и в свою эпоху. Тем самым, натурализму удается преодолеть оппозицию «всеобщее – индивидуальное», традиционно препятствовавшую взаимодействию науки и искусства; через единичный образ он, подобно науке, на самом деле транслирует общее и типичное.

Дискурсивные различия между наукой и искусством натурализму, подражающему науке, устранить все-таки не удалось, хотя Золя и мечтал о том, чтобы язык искусства максимально сблизился с научным языком: «Логика и ясность, вот что создает прекрасный стиль» [5, с. 275]. Однако специфический язык искусства, язык образов остался языком натурализма. Тем не менее, некоторого сближения с дискурсом науки натурализм добился за счет лишения используемых образов «эмоциональной» составляющей, превращения их в подобие наглядных иллюстраций, используемых учеными в учебниках или публичных демонстрациях.

Художник, подобно ученому, должен всегда оставаться бесстрастным, не выказывая симпатий или антипатий по отношению к изображаемым им персонажам [Там же, с. 336].

На смену свободному и вдохновенному творчеству у натуралистов приходит правильный метод. «Экспериментальный роман» Золя посвящен доказательствам того, что методология написания романа столь же строга, как и любая научная методология. В работе «Чувство реального» он тщательно и подробно описывает, как и что должен делать писатель, задумавший произведение о театральной жизни, тем самым потоку поэтического воображения, о котором Золя пишет с нескрываемой иронией, приходит конец [Там же, с. 406]. Существует только одна правильная последовательность действий для желающего написать правдивое произведение, она продиктована подчинением реальности, ее законам, и тем самым свобода художественного творчества также сводится к минимуму, хотя Золя и не отрицает влияния «темперамента» художника на характер создаваемого произведения.

За пределами натурализма, создаваемого Золя, теоретики реалистического искусства обычно не ориентировались на науку столь прямолинейно. Шанфлери, к примеру, старался избегать какого-либо последовательного теоретизирования по поводу реализма и не претендовал на создание законченной концепции нового направления [9, с. 71]. В России Н. Г. Чернышевский в своей программной диссертации, ставшей затем идейным обоснованием нового, «жизненного искусства», также не выдвигал науку в качестве образца для подражания. Хотя он как вождь поколения шестидесятников относился к ней с огромным уважением и свою новую эстетику желал построить на фактах, подобно строгой науке [12, с. 71], требование научности на само искусство им не распространялось. Более того, с развитием русского искусства отношение к науке у его ведущих деятелей становилось все более и более критическим: Толстой и Достоевский, реалистичность произведений которых никто из критиков никогда не подвергал сомнению, довольно резко высказывались о научном знании. Толстой в своем трактате «Что такое искусство?» утверждал, что современная наука находится на ложном пути, так как изучает «все», а не то, что действительно важно для человека [11, с. 204]. Достоевский, в свою очередь, весьма критично относился как к основоположнику позитивизма О. Конту, так и к его плану «научного переустройства общества» [4, с. 409], считая их воплощением безверия.

Тем не менее, создаваемое в России реалистическое искусство сближалось с наукой, осознавали это его создатели или нет, притом сближение шло в тех же формах, что и использовал французский натурализм. Прекрасному вымыслу противопоставлялась жизнь «как она есть», при этом Чернышевским утверждалось, что жизнь – это и есть прекрасное [12, с. 76]. Верность истине в искусстве оказывается, таким образом, и верностью прекрасному. По мнению Чернышевского, искусство должно быть «зеркалом правды», т.е. в первую очередь отражать действительность, объяснять связи между наблюдаемыми социальными явлениями, передавать типичное через индивидуальное [Там же, с. 140]. Однако для русского реализма в большей степени, чем для французского натурализма, характерна ориентация на ценности добра. Реалистическое произведение не только правдиво отображает явления действительности, но и выносит им приговор, по выражению Чернышевского [Там же, с. 172]. Это, в свою очередь, делает русский реализм более эмоциональным, «претенциозным», субъективным, чем был французский натурализм, стремившийся максимально соответствовать критериям и идеалам научности. Как отмечали итальянские веристы, имевшие возможность сравнивать художественные достижения Франции и России, русский писатель всегда одержим какой-нибудь идеей, он идет ощупью, в отличие от натурализма, опирающегося на строгие научные данные [2, с. 113-114].

Натуралистическая (реалистическая) эстетическая программа могла реализоваться отнюдь не во всех искусствах. В полной мере ей попытались следовать лишь искусства изобразительные, основанные на миметическом принципе и изначально подражающие своими образами реальным феноменам. Как следствие, в наибольшей степени к натурализму оказались чувствительны литература, живопись и скульптура. Театр достаточно долго сопротивляется реалистическим и натуралистическим тенденциям. Будучи по своей природе искусством зрелищным, т.е. изначально эмоциональным, театр долгое время отторгал натуралистическую бесстрастность, и Золя даже в конце XIX века продолжал сетовать на то, что натуралистический театр все еще не завоевал признания публики [6, с. 8]. Кроме того, реформа театра в духе натурализма подразумевала не только постановку натуралистических пьес, но и преобразование всей сценографии на натуралистической основе, жизненную правду и в декорациях, и в игре актеров, а подобная реформа требовала времени.

Лишь с обретением натурализмом и реализмом большей глубины и психологичности стало возможным перенесение на сцену реалистических и натуралистических образов, ставших «зеркалом» для просвещенной публики. Успех такого театра был предопределен тем, что в нем современники узнавали себя, свои проблемы и свои переживания, их эмоциональная вовлеченность в происходящее на сцене была обусловлена прежде всего данным фактором. Сложились и соответствующие школы актерской игры, к примеру, «Свободный театр» Андре Антуана во Франции и МХАТ К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в России.

На искусствах выразительных влияние натурализма сказалось минимально, поскольку данные искусства в своем классическом варианте никогда не ставили себе задачей подражание или копирование действительности и не приспособлены для этого. Архитектура, хореография, музыка практически никак не отреагировали в XIX веке на развитие натурализма и реализма. Так, будучи искусством «беспредметным», музыка не могла описывать реальность; поскольку музыкальные образы позволяют бесконечно себя интерпретировать разнообразными способами, она не могла быть объективной; эмоциональная по самой своей сути, она не могла ориентироваться на беспристрастность научных понятий. Тем не менее, к концу XIX века наметились как минимум несколько способов, которыми натуралистические веяния все же влияли и на развитие музыкального искусства.

Это влияние осуществлялось, прежде всего, через синтетические искусства, через музыкальный театр, где музыка вступала во взаимодействие с литературой, уже открытой для натурализма и реализма. Оперные либретто оставались, тем не менее, весьма далекими от каких бы то ни было принципов правдоподобия на протяжении почти всей второй половины XIX века и служили предметом бесконечных насмешек со стороны «реалистично» мыслящей художественной критики. Однако постепенно ситуация менялась как в связи с общим развитием оперного жанра в сторону большей психологизации оперного действия, так и осознанием того обстоятельства, что эмоции и чувства тоже есть некие «факты», способные быть переданными средствами искусства. Это позволило музыке стать частью натуралистической художественной программы в ее поздних вариантах.

Первые попытки сделать музыкальный театр «натуралистическим» принадлежат самому Золя, написавшим несколько прозаических либретто для опер Альфреда Брюно [15], где натуралистическая литературная основа дополнялась натуралистической музыкой, воспроизводящей, к примеру, шум большого города [8, с. 22]. Звукоподражание как способ привнесения в музыку реалистических и натуралистических элементов был позднее использован авангардным искусством. Музыка у модернистов стала буквально копировать и изображать реальные, живые звуки: движение паровоза, стук молотка, шум работающих машин и т.д., но цель этого подражания была уже иной: модернизм не интересовался «верностью реальности», а лишь экспериментировал с возможностями неизобразительных искусств, заставляя их нечто изображать.

Потому гораздо больших успехов в области интеграции музыки в систему натуралистических искусств добился итальянский музыкальный веризм, стремившийся не к звукоподражанию, а к передаче через музыку внутреннего состояния человека. Психологическая точность и достоверность оказались той платформой, на которой в Италии смогли объединиться литература и музыка в стремлении к объективности и реалистичности. Рождение итальянского музыкального веризма связывают с появлением в 1890 году оперы Пьетро Масканьи «Сельская честь», и затем в течение нескольких десятилетий веризм безусловно доминирует в итальянской опере, оказывая заметное влияние на музыкальную культуру соседних стран [3, с. 27-28].

Безусловно, многочисленные натуралистические и реалистические произведения представляют собой выдающиеся памятники художественного творчества. Ни одну эпоху мы не знаем столь хорошо, как XIX век, — и это во многом благодаря реалистическим и натуралистическим произведениям, сохранившим его для нас во всех подробностях и позволяющим прикоснуться к нему не через абстрактные исторические и социологические описания, а через полнокровные художественные образы.

Тем не менее, на протяжении всей первой половины XX века заметно медленное, но неуклонное падение влияния натуралистической и реалистической художественных программ в искусстве. Задача превращения искусства в науку оказалась фантастической и неразрешимой. Современные исследователи отмечают, что реалистические и натуралистические произведения во многих аспектах не менее фантастичны, чем произведения романтиков, профессиональных фантастов или мифотворцев [14]. С другой стороны, пренебрежительное отношение реалистов и натуралистов к собственно эстетической составляющей вело к тому, что большинство их произведений, будучи лишь «документами эпохи», теряли свое значение вместе с ее завершением, оставаясь интересными лишь узкому кругу специалистов.

Следует учесть и то, что в XX веке сама возможность научного понимания человека оказалась под большим вопросом. Природа человеческого бытия, иррациональная и свободная, не вписывается в жесткие наукоподобные схемы и шаблоны, и осознание этого факта в XX веке позволило искусству освободиться от ориентации на научную систему ценностей, оказавшуюся малоприспособленной для того, чтобы направлять и организовывать непредсказуемую в своей основе художественную деятельность.

#### Список литературы

1. Анисимов И. И. Золя и наше время // Французская классика со времён Рабле до Ромена Роллана. Статьи, очерки, портреты. М.: Художественная литература, 1977. С. 50-75.
2. Володина И. П. Пути развития итальянского романа: Вторая половина XIX – начало XX века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1980. 208 с.
3. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969. 455 с.
4. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15-ти т. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1991. Т. 10. 448 с.
5. Золя Э. Собр. соч.: в 26-ти т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 24. 565 с.
6. Золя Э. Собр. соч.: в 26-ти т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 25. 766 с.
7. Конт О. Дух позитивной философии. Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. 256 с.
8. Лобова Ю. В. «Натуралистическое» направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX-XX веков: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2012. 28 с.
9. Мак Г. Гюстав Курбе. М.: Искусство, 1986. 271 с.
10. Миловидов В. А. Натурализм: метод, поэтика, стиль. Тверь: Изд-во ТвГУ, 1993. 72 с.
11. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22-х т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. 432 с.
12. Чернышевский Н. Г. Соч.: в 2-х т. М.: Мысль, 1986. Т. 1. 805 с.
13. Шанфлёрн. Реализм // Литературные манифесты французских реалистов. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. С. 67-85.
14. Шустерман Л. Научная фантастика и реализм [Электронный ресурс] // Рецензент. 2010. URL: [http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material\\_id=323839](http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=323839) (дата обращения: 14.06.2014).
15. Bruneau A. A l'ombre d'un grand coeur: Souvenirs d'une collaboration. Paris, 2014.
16. Petronio G. Les théories wéristes italiennes et le naturalisme européen // Le naturalisme en question: Actes du Colloque tenu à Varsovie 20-22 septembre 1984. Paris, 1986. P. 59-66.

## NATURALISM IN ART AS “SCIENTIFIC RESEARCH” OF MAN AND SOCIETY

**Popov Denis Aleksandrovich**, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
*Saratov Chernyshevsky State University*  
*pvdn@yandex.ru*

The article explores connections of the realistic and naturalistic art of the XIX century with general enthusiasm for science in this period. The author argues that realism and naturalism were perceived as the analogue of scientific knowledge about man and society and existed as one of the elements of the positivistic project of turning science into the universal way of relating to the reality. The article analyzes the results of the attempts of turning art into science, which, despite some success, failed in general.

*Key words and phrases:* realism; naturalism; art of the XIX century; Emile Zola; scientism; positivism.

УДК 097+069

**Культурология**

*В статье рассматривается процесс обособления экслибриса (книжного знака) и книги. Проанализированы взгляды отечественных коллекционеров XX века, обращавшихся к этому вопросу. Отдельно затронута тема фальсификата в экслибрисе, актуальная для настоящего времени. Приведен ряд примеров из музейной практики (фонд «Редких печатных изданий» Государственного мемориального музея А. В. Суворова), демонстрирующих возможности экслибриса – in situ в расшифровке истории бытования предмета.*

*Ключевые слова и фразы:* экслибрис; книжный знак; in situ; изъятие экслибриса; коллекция; связь «книга – экслибрис»; фальсификат; гарантия подлинности; история бытования.

**Правдин Клим Геннадьевич**

*Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств*  
*Kliment\_Prawdin@mail.ru*

**ЭКСЛИБРИС “IN SITU” – КЛЮЧ К ИСТОРИИ БЫТОВАНИЯ ПРЕДМЕТА<sup>©</sup>**

В настоящее время образ коллекционера предметов искусства в большинстве случаев рассматривается в положительном ключе. Однако все не так однозначно. В частности, фигура коллекционера экслибриса носит как положительные, так и отрицательные черты.

Экслибрисоведение так и не стало самостоятельной научной дисциплиной (об этом говорилось еще в начале XIX в. [13, С. 64], но и в настоящее время ситуация не изменилась), оно осталось предметом внимания любителей, коллекционеров. Страстные собиратели, посвятившие себя экслибрису, сделали многое для его развития и популяризации, но вместе с тем положили начало разрыву тесной связи книжного знака с книгой, переводя экслибрис в плоскость искусствоведения, где он становится не составной частью книги, её декора, а самостоятельным произведением графического искусства, постепенно теряющим свою связь с книгой, а вследствие этого и практическое значение.

Рассматривая процесс обособления книжного знака от его источника – книги, стоит отметить, что участие коллекционера здесь не случайно. Собирая коллекцию, ее владелец в силу различных причин (экономических, удобства организации собранного материала, внимания исключительно к искусствоведческой составляющей экслибриса) отделял экслибрис от его основы – книги, тем самым переводя его из состояния «in situ» в «ex situ». Большинство отечественных исследователей книжного знака начала XX века – В. А. Верещагин [2] (1859-1931 гг.), В. Я. Адарюков [1] (1863-1932 гг.) – практически не уделяли этому вопросу какого-либо внимания, а советский коллекционер Е. Н. Минаев (1900-1981 гг.) в своей книге «Экслибрис» (1968 г.), в разделе, посвященном практике коллекционирования, прямо рекомендовал каждый экслибрис наклеивать на отдельную карточку из тонкого картона, белого или цветного, помещая на ней основные сведения о книжном знаке: имя, отчество и фамилию его владельца, способ репродуцирования, кем выполнен и год исполнения [8, с. 97-99]. Те же советы были повторены им в последующем (1970 г.) одноименном издании, при этом им провозглашался отказ от коллекционирования ради коллекционирования, «когда собрание не используется владельцем ни для книговедческих работ, ни для исследования искусства экслибриса» [9, с. 210]. Несмотря на постулируемые автором цели, т.е. использование собрания для книговедческих и иных исследовательских целей, в наставлении для начинающих коллекционеров не указывалась необходимость фиксирования источника (книги), на котором книжный знак первоначально находился.

Стоит указать, что экслибрис, отделенный от книги, теряет значительную часть своего информационного потенциала, своего внешнего информационного поля. Собственно сам экслибрис еще может указывать на владельца библиотеки, но значительная часть информации – книга, на которой был помещен экслибрис, предполагаемый состав собрания (что можно было определить при реконструкции библиотеки владельца через экслибрис, сохранившийся на книгах), – если не теряется для исследователей, то становится труднодоступной. Происходит разрыв связи двух предметов – книги и экслибриса, и если они и сохраняют некую