

Бондарчук Вера Гавриилловна

ГРАВЕР С. М. КОРОВИН (ОК. 1700 - 1741): РАБОТЫ ВО ФРАНЦИИ И В РОССИИ

В статье впервые проанализированы образно-стилистические особенности трех произведений русского гравера С. М. Коровина, в 1717-1722 гг. учившегося во Франции резцовой гравюре. Рассмотрено значение творчества этого мастера для развития русской гравюры в петровскую эпоху как примера того влияния, которое оказывало французское гравировальное искусство на русскую гравюру, и как неудачного опыта, послужившего для постепенного развития в XVIII в. системы профессионального образования российских граверов. В статье впервые опубликованы два эстампа, выполненные С. М. Коровиным во Франции.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/6-1/5.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2014. № 6 (44): в 2-х ч. Ч. I. С. 26-35. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/6-1/

© 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: voprosy_hist@gramota.net

Подводя итог вышеизложенному, необходимо указать, что, несмотря на очевидную и существенную разницу мусульманского и английского права, обусловленную религиозными, историческими, этическими и моральными отличиями, в вопросах собственности мы наблюдаем некую дефинитивную близость. Собственность в обеих правовых системах может быть представлена как определенное отношение, в качестве содержания имеющего права некоего субъекта по отношению к определенной вещи, заключающиеся в возможности по собственному усмотрению и в рамках установленных законом владеть ею, пользоваться и определять ее дальнейшую юридическую судьбу.

Список литературы

1. Баранов В. Ф. Возникновение и развитие английского общего права в XII-XVII вв.: дисс. ... к.ю.н. М., 2012. 258 с.
2. Бердегулова Л. А. Ответственность неделиктоспособного наследника по долгам наследодателя // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 1. С. 29-31.
3. Графский В. Г. Всеобщая история права и государства: учебник для вузов. М.: Норма, 2002. 744 с.
4. Давид Р., Жоффре-Спинози К. Основные правовые системы современности = *Les grands systemes de droit contemporains* / пер. с фр. В. А. Туманова. М.: Международные отношения, 1998. 400 с.
5. Коран: перевод смыслов и комментарии / пер. с араб. Э. Р. Кулиева. Изд-е 9-е, стер. М.: Эксмо, 2013. 807 с.
6. Леже Р. Великие правовые системы современности: сравнительно-правовой подход / пер. с фр. А. В. Грядов. Изд-е 3-е, перераб. М.: Волтерс Клувер, 2011. 576 с.
7. Локк Дж. Два трактата о правлении // Локк Дж. Собр. соч.: в 3-х т. М.: Мысль, 1988. Т. 3. С. 137-405.
8. Минзес Л. Человеческая деятельность: трактат по экономической теории. Изд-е 2-е, испр. Челябинск: Социум, 2005. 878 с.
9. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук; Институт русского языка им. В. В. Виноградова. Изд-е 4-е, доп. М.: Азбуковник, 1999. 944 с.
10. Сюкияйнен Л. Мусульманское право. Вопросы теории и практики. М.: Наука, 1986. 239 с.
11. Сюкияйнен Л. Мусульманское право собственности: юридическое осмысление религиозных постулатов // Отечественные записки. 2004. № 6 (21). С. 43-48.

CORRELATION OF PROPERTY RELATIONS IN THE MUSLIM AND ENGLISH LAWS

Akhmetova Al'bina Talgatovna

*Bashkir State University (Branch) in Sterlitamak
albena81@mail.ru*

The article is devoted to the analysis of the conceptual aspects of property relations in such diametrically differential legal systems as the Muslim and English laws. The goal of the research is the search of similarity in the right of property regulation and the revelation of the degree of the approximation of the stated legal systems. The elements of property legal relationship such as the subjects and objects of property and its content are analyzed step-by-step in the article. Despite obvious and essential difference between the Muslim and English laws, conditioned by religious, historical, ethical and moral distinctions, we can see some definitive closeness on property matters.

Key words and phrases: right of property; the Muslim law; the English law; property; possession; use; disposal; tradability.

УДК 76.03/09+762.111

Искусствоведение

В статье впервые проанализированы образно-стилистические особенности трех произведений русского гравера С. М. Коровина, в 1717-1722 гг. учившегося во Франции резцовой гравюре. Рассмотрено значение творчества этого мастера для развития русской гравюры в петровскую эпоху как примера того влияния, которое оказывало французское гравировальное искусство на русскую гравюру, и как неудачного опыта, послужившего для постепенного развития в XVIII в. системы профессионального образования российских граверов. В статье впервые опубликованы два эстампа, выполненные С. М. Коровиным во Франции.

Ключевые слова и фразы: резцовая гравюра; гравер С. М. Коровин; русская гравюра петровской эпохи; французская гравюра XVIII в.; обучение российских граверов; российско-французские контакты в изобразительном искусстве.

Бондарчук Вера Гавриловна

*Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина
bondarchuk_vera@mail.ru*

ГРАВЕР С. М. КОРОВИН (ОК. 1700 – 1741): РАБОТЫ ВО ФРАНЦИИ И В РОССИИ[©]

В истории русской гравюры первая четверть XVIII в. – время ее быстрого становления. Среди многих положительных итогов путешествия Петра I по европейским странам в 1698 г. было и приглашение голландских граверов для налаживания работы гравировальной мастерской и обучения русских граверов. Во время

царствования Петра I, как и в течение последующей четверти XVIII века, на развитии русской гравюры сказывалось влияние голландских, немецких, английских мастеров. Их творчество изучалось при исследовании работ русских граверов, их работы, созданные в России, включались в каталоги русской графики. При этом был незаслуженно забыт единственный русский гравер петровской эпохи, обучавшийся во Франции, – Степан Михайлович Коровин (около 1700 – 03.10.1741).

В XIX в. об этом мастере почти не упоминали. Д. А. Ровинский пишет о нем очень кратко [8, ч. 2, стлб. 378-379]. Единственная подробная статья о С. М. Коровине опубликована в 1961 г. В. К. Макаровым; начинается она горькими, но справедливыми словами: «Биография Коровина до сих пор была неизвестна» [2, с. 133]. Статья была посвящена биографии гравера и, главным образом, его проекту создания типографии для печатания эстампов, так и не реализованному. Следует отметить, что в настоящее время в сети Интернет представлен текст этой статьи, но без иллюстраций [3]. Позднее, в 1978 г. был издан каталог русской светской гравюры петровской эпохи [4], составленный также В. К. Макаровым; в нем были и описания произведения С. М. Коровина. Из-за маленького тиража (200 экземпляров) читатели могли работать с каталогом только в крупных научных библиотеках. Таким образом, вплоть до последней трети XX в. сведения о гравере были доступны лишь немногочисленным специалистам. Некоторые дополнительные сведения о С. М. Коровине содержатся в рукописных заметках, сохранившихся в архиве В. К. Макарова [10].

Творчество и жизненный путь гравера С. М. Коровина заслуживают дальнейшего изучения; цель данной статьи – по возможности содействовать расширению наших представлений о художественном творчестве гравера. Первая задача настоящей статьи – представить вниманию исследователей две работы С. М. Коровина из тех, которые известны в настоящее время. Это два небольших эстампа, выполненные им еще во Франции. Каждый из них известен только в одном экземпляре; места их современного хранения выявлены В. К. Макаровым. В настоящей статье их изображения публикуются впервые. Вторая задача – уточнить сведения о некоторых произведениях С. М. Коровина и интерпретировать ряд фактов для облегчения дальнейших исследований творчества этого мастера. Что касается сведений об основных событиях из жизни гравера, то в основном они будут приведены по статье В. К. Макарова [2].

С. М. Коровин был сыном симбирского помещика. Отметим: по-видимому, именно благодаря воспоминаниям о родном городе через много лет, в 1731 г., свой перевод первой опубликованной в России статьи братьев Иосифа, Николая и Людовика Делилей «Наблюдения астрономические в Санктпетербурге» он написал «Переводил с французского языка синберенин Стефан Коровин» [Там же, с. 138]; чуть позднее, в 1734 г., на титуле переведенной им с французского языка книги о путешествии по Японии также было напечатано «переведено чрез Степана Коровина Синбиренина» [Там же, примеч. 5]. Слово «синберенин» было одной из форм слова «симбирянин», т.е. житель Симбирска: это форма слова вполне укладывалась в рамки лексических вариаций того времени.

В 1709 г. отец отправил мальчика в Москву; он учился в «слободской немецкой школе». В 1715 г. юноша был определен писцом в личную канцелярию Петра I, через год был включен в многочисленную свиту, сопровождавшую монарха во второе европейское путешествие 1716-1717 гг. Волею царя был оставлен в Париже учиться юриспруденции и гравированию [2, с. 133].

Следует отметить, что такое сочетание учебных планов, вызывающее замешательство у читателей XXI в., по-видимому, не особенно удивляло современников С. М. Коровина, и дело было не только в привычном своеволии монарха. Юноше было около 17 лет; возможно, еще до отъезда или в течение путешествия могли как-то проявиться склонности к рисованию, но о специальном обучении его до отъезда ничего не известно, а определять судьбу молодого человека, однозначно связывая его жизнь с профессией, к которой у него могло не оказаться достаточных способностей, было довольно жестоко. Поэтому тот факт, что Петр I оставил ему некоторую свободу выбора, может свидетельствовать о доброжелательстве царя по отношению к способному молодому писцу.

Годы, проведенные в Париже, доставили молодому граверу хорошее знание французского языка: в 1725-1730 гг. С. М. Коровин служил в петербургской Академии наук переводчиком. В Париже он также познакомился с А. К. Нартовым; в конце 1730-х гг., будучи уже известным ученым-механиком и членом Академии наук, А. К. Нартов покровительствовал С. М. Коровину.

Что касается обучения гравированию, то известен только результат этого обучения: С. М. Коровин действительно научился достаточно хорошо выполнять определенные изображения в технике резцовой гравюры. Пока нет сведений о том, кто и как его обучал. В. К. Макаров предполагал, что это мог быть один из парижских мастеров, «которым в 1720 г. Петр заказал знаменитую сюиту больших гравюр, изображающих победы русских над шведами при Лесной, Полтаве и Гангуте, а именно Симоно, Лармессен или Бакуа» [Там же, с. 134]. Видимо, это мнение может рассматриваться именно и только как предположение: во время пребывания Петра I во Франции он осматривал многие собрания произведений искусства, общался со многими людьми, так или иначе связанными с искусством. Можно предположить, что среди них могли найтись и другие мастера или знатоки гравюры, которые с готовностью взяли бы рекомендованного монархом юношу в ученики к себе или посоветовали бы кому-то из знакомых мастеров. По-видимому, внести ясность в вопрос о парижских учителях русского гравера могут только новые находки в архивах и в мемуарной литературе.

В. К. Макаров также утверждает, – и в этом с ним можно согласиться полностью, – что учителем юноши «был гравер резцом, так как Коровин офортom не работал, а в своем проекте гравировальной мастерской, поданном Екатерине I в 17125 г., об офортной технике не упомянул» [Там же, с. 133]. В конце XVII – начале XVIII в. резцовая техника господствовала во французском гравировальном искусстве, и даже некоторые офортисты старались подражать ей.

В связи с техникой гравирования, которую использовал С. М. Коровин, важно уточнить два обстоятельства, связанные именно с технической стороной самого процесса работы по нанесению углубленных линий рисунка на медную доску. В описываемую эпоху были две основные техники гравирования на меди – резцовая и офортная. Между ними существует ряд принципиальных различий. Применительно к вопросу о причинах выбора С. М. Коровиным именно резцовой гравюры наиболее важное различие двух техник заключается, вероятно, в следующем.

Гравирование резцом – это именно вырезывание линий на медной доске. Для работы нужна тонкая отполированная медная пластина, а также подкладываемая под нее для удобства работы кожаная подушечка, набитая песком, и резцы. Мастер намечает на пластине рисунок, а затем в течение многих недель, порою в течение многих месяцев сидит за столом и методично вырезает линию за линией. Он может беседовать с кем-то или размышлять о чем-то. Мастерская вполне может представлять собой уголок в обычной комнате. Трудовой процесс выглядит как чистая кабинетная работа. Грязная и тяжелая работа по печатанию оттисков с доски обычно выполнялась не гравером, а печатником.

При гравировании офортной медную пластину покрывают разогретым защитным лаком, по нему иглой процарапываются линии; потом доска помещается в ванну с кислотой, или же кислоту потихоньку льют на доску, специальными составами счищают защитный лак, доску моют и сушат; иногда процесс повторяют неоднократно. Техника офорта подразумевала специально оборудованное помещение с печью и большими плоскими емкостями для разогрева лака, рабочие столы, на которых его можно было равномерно наносить на доску, а затем работать с этой доской, отнюдь не добавлявшей чистоты рукам и костюму гравера. В этом же помещении обычно находились емкости для кислоты, в которую погружали пластину с нанесенным рисунком, и емкости, в которых потом смывали и кислоту, и лак. В этом же помещении обычно находилось и место для сушки доски после травления и очистки, где хранили ветошь для ее протирания, а также инструменты, защитные фартуки гравера и подмастерьев, необходимые химические составы и другое оборудование. Работа с нагретыми лаками и кислотами вредна для здоровья, не располагает к общению и размышлениям, требует предельной концентрации внимания. В целом и обстановка, и характер работы офортника выглядят как утомительный ремесленный труд.

Возвращаясь к вопросу о том, почему для С. М. Коровина была предпочтительнее именно гравюра резцом, можно с большой долей вероятности предположить, что именно характер работы и рабочей обстановки в решающей степени способствовал выбору техники. С. М. Коровин был сыном помещика, т.е. дворянином, и ремесленная работа была ниже его достоинства. Чистое искусство резца – да, раз на то была царская воля. Кожаный фартук ремесленника – нет, это наверняка не было его мечтой и это наверняка означало понижение социального, сословного уровня.

Описанное различие двух техник гравирования было, вероятно, не единственной причиной того, почему С. М. Коровин учился именно резцу. Решающее значение все же имела царская воля. Но можно предположить с очень большой долей вероятности, что Петру I хотелось иметь у себя в Петербурге гравера, выученного именно резцовой техникой. Офортники у него уже были, и в количестве, которого более или менее хватало для воплощения его практических замыслов, для иллюстрирования книг по различным наукам, для печатания карт, для запечатления празднеств, для гравирования своих портретов.

За два десятилетия, прошедших между европейскими путешествиями царя в 1697-1698 и в 1716-1717 гг., первые проблемы обеспечения страны мастерами тиражной графики были, в основном, решены. На первый план выходило качество эстампов, в первую очередь – их художественные достоинства, особенно для портретной гравюры. В этой сфере французская классическая резцовая гравюра была, несмотря на свою высокую трудоемкость и высокую стоимость работы, несомненно, более предпочтительной, и не только потому, что резец позволял гораздо больший тираж.

Резец позволял с максимальным правдоподобием запечатлеть лицо портретируемого, передать богатство тканей, обстановки. Как отмечал М. В. Доброклонский, к концу XVII века «французская школа суммирует все предшествующие достижения, противопоставляет избытку живописной свободы северян большую строгость и закономерность линейных приемов и дает технике ее классическое завершение. Произведения Нантейля, Эделинка, Масона уже высшие ступени классической гравюры, и весь XVIII век являет затем изумительное зрелище не знающего ущерба мастерства. Его высшая сфера – портрет, и здесь французские граверы поражают не только цельностью общего художественного впечатления, но и тем непревзойденным совершенством, с которым они изоощряются в передаче тончайших отличий изображаемого материала, меха, кружев, шелка, бархата, бронзы. В воспроизведении исторических и жанровых картин до середины XVIII века они не ставят себе подобных задач, и преимущественно прибегают к смешанной технике с преобладающей в ней ролью офорта. Зато резцовый портрет блещет как совершенством, так и разнообразием» [1, с. 16-17].

Следует отметить, что большинство русских граверов работали в смешанной технике: либо резцом по офортной подготовке, что значительно облегчало и сокращало работу, либо почти полностью офортной, проходя готовую доску резцом в тех местах, где надо было что-то усовершенствовать или подправить. Так работали и их европейские учителя, так в то время уже работали и очень многие французские граверы. Но высшим достижением французской гравюры была резцовая гравюра, и, видимо, именно такого мастера хотел получить царь.

Чтобы можно было корректно оценить результаты учебы С. М. Коровина, нужно учесть еще одно обстоятельство. Возможно, именно оно сыграло решающую роль в его дальнейшей творческой судьбе. Это обстоятельство – длительность его обучения.

В Европе на протяжении XVI-XVII вв. постепенно сформировались традиции обучения граверов. Все они были людьми с разными характерами, но большинство граверов старались на протяжении своей творческой

деятельности выучить хотя бы одного ученика. Для отработки профессиональных навыков ученикам поручали гравирование второстепенных деталей и фонов, поэтому, имея учеников-помощников, можно было брать большие заказы, требовавшие много работы. По завершении ученичества успешная самостоятельная деятельность ученика способствовала укреплению профессиональной репутации его учителя. А когда гравер, владевший мастерской, из-за возраста или по состоянию здоровья уже не мог больше работать сам, то кто-то из учеников получал в свое распоряжение мастерскую, либо выкупив ее, либо взяв обязательства по обеспечению отошедшего от дел учителя. В ученики поступали мальчики или подростки, склонные к такому виду деятельности и имевшие способности к рисованию. Иногда в ученики к граверам поступали подростки, мечтавшие о более почетном занятии – о живописи, но не имевшие материальных возможностей посвятить себя этому искусству. По-видимому, чаще всего учениками граверов становились сыновья, другие родственники, подростки из дружественных семей. Если ученик не был близким родственником, то, как правило, за обучение взималась плата, хотя бы скромная.

Ученик гравера должен был уметь хорошо рисовать. Этому он обычно учился до поступления к граверу, продолжал совершенствоваться и во время учебы у мастера. Ученик гравера не только упражнялся в выполнении специальных заданий, но постепенно и все чаще выполнял второстепенные работы на тех досках, где главные части изображения гравировал мастер. Ученик присутствовал при обсуждении заказов и работ по их исполнению, постепенно набираясь опыта в планировании самостоятельной работы, в создании и воплощении собственных замыслов. С годами ученик переходил к выполнению второстепенных заказов, небольших самостоятельных подработок, обзаводился собственными деловыми связями и постепенно переходил к самостоятельному творчеству. Итак, от момента, когда подросток впервые брал в руки резец или офортную иглу, до полностью самостоятельной творческой деятельности проходили многие годы. Но даже будучи совершенно самостоятельным мастером, гравер, живя, как правило, в крупном городе, где работали и другие граверы, а тем более в Париже, мог в случае творческих сомнений посоветоваться с кем-либо из опытных мастеров.

С. М. Коровин начал учебу, как говорится, «с нуля». Пока не выявлены сведения о том, умел ли он рисовать до поездки во Францию; во всяком случае, вряд ли он этому специально учился. И можно почти наверняка сказать, что резцом он до этого не работал, даже если ему и довелось в силу какого-либо стечения обстоятельств побывать в гравировальной мастерской.

Петр I был во Франции в апреле-июне 1717 г., тогда же он оставил юношу для учебы. В сентябре 1722 г. он уже писал президенту Коллегии иностранных дел Г. И. Головкину распоряжение о том, чтобы С. М. Коровину и двум другим юношам, оставленным в Париже для учебы разным наукам, были выданы деньги на проезд и на покрытие долгов и чтобы они были немедленно отправлены обратно. Интересно сообщение В. К. Макарова, правда, без ссылок на документы, о том, что «Коровин вывез из Парижа хорошую библиотеку и собрание гравюр» [2, с. 134]. Не совсем понятно, как сведения об этих ценностях, требовавших больших затрат на их приобретение, могут сочетаться со сведениями о больших долгах, оплаченных казной.

Нет свидетельств о том, представлял ли себе царь нормальную продолжительность обучения гравированию резцом. Возможно, если бы он лучше понимал специфику обучения этому искусству, он бы спокойнее отнесся к более продолжительному пребыванию С. М. Коровина в Париже. Что известно точно, так это действительный срок этого пребывания: пять лет и несколько месяцев. Срок маленький, и всех тонкостей искусства С. М. Коровин освоить не мог, тем более что он учился не только гравированию. Какие-то трудности С. М. Коровин в дальнейшем преодолевал сам, с чем-то справиться так и не смог. В какой-то мере, наверное, потому что в Петербурге по вопросам резцовой гравюры советоваться ему было не с кем, а переходить на офортную технику он, видимо, не хотел. А в какой-то мере, возможно, и потому что пытался найти другие возможности сделать карьеру.

Время возвращения гравера в Петербург совпало с персидским походом Петра I. В отсутствие царя, как отмечает В. К. Макаров, «Синод, плохо ведавший порученными ему делами светского просвещения, буквально не знал, что делать с приезжими с Запада» [Там же]. С. М. Коровину повезло, и даже в отсутствие царя его 11 января 1723 г. «зачислили гравером в штат Московской Синодальной Типографии» [Там же, с. 135]. Гораздо меньше повезло трем другим студентам, возвратившимся в Россию одновременно с С. М. Коровиным: они бедствовали еще несколько месяцев [Там же]. С осени 1723 г. С. М. Коровин уже выполнял гравировальные работы в Петербурге, «при Кабинете» (личной канцелярии императора).

В 1724-1725 гг. С. М. Коровин гравюрует чертежи М. Г. Земцова. К 1725 г. им было выполнено пять досок – «две доски Монплезира и три собственно Петергофа, – верхнего дворца и сада при нем» [Там же, с. 136]. Сведений о том, были ли сделаны оттиски с этих досок, нет, как неизвестна судьба самих досок.

Весной 1725 г., после смерти Петра I, С. М. Коровин выполняет два последних известных нам эстампа по рисункам М. Г. Земцова: гравюрует два вида траурной залы и катафалк императора; третий вид гравюрует А. И. Ростовцев. Один из двух эстампов С. М. Коровина опубликован в статье В. К. Макарова. Все три эстампа, вместе с рукописным переводом записки архитектора-декоратора Н. Пино, выполненным С. М. Коровиным, сохранились в хорошем состоянии. Судя по листу использования этих архивных документов, эстампы вызывают большой интерес у исследователей; так, с 1969 по 2011 г. их просматривали более двадцати раз, восемь раз выполняли фотосъемку для альбомов, каталогов и даже для фильма. Но, вероятно, интерес историков искусства вызывает, главным образом, эстамп известного русского гравера А. И. Ростовцева – «Общий вид залы и постамент с гробом» [6, л. 1]. Он и смотрится лучше, и представление о зале дает более точное, и в художественном отношении, в мастерстве исполнения превосходит два эстампа С. М. Коровина – «Вид залы и тыльной стороны постамент от дальней стены» и «Вид боковой стены» [Там же, л. 2, 3].

В сентябре 1725 г. С. М. Коровин «сделал попытку воскресить в правительстве интерес к гравировальному делу. Он подал Екатерине I проект государственной типографии и гравировальной мастерской, где печатались бы листы, посвященные главным образом прошлому царствованию» [2, с. 137]. Нет сведений о том, был ли вообще дан ответ просителю. Как пишет В. К. Макаров, противником распространения типографий был Синод, который тогда ими ведал; протектор синодальной типографии считал, что все печатные станы, созданные и розданные в царствование Петра, необходимо собрать в типографии Синода [Там же, с. 137-138]. Полный текст этого проекта опубликован в статье В. К. Макарова [Там же, с. 142-146].

На этом заканчивается известная по документам деятельность С. М. Коровина как гравера. С ноября 1725 г. он был зачислен гравером в штат Академии наук, но фактически работал переводчиком. В 1727 г. брал годовой отпуск и ездил в родной Симбирск к состарившемуся отцу. В 1730-1737 гг. С. М. Коровин служил в Нарвской таможне. После трех лет бедствования и безуспешных ходатайств нашел покровителя в лице А. К. Нартова. В его лаборатории при Академии наук он должен был работать секретарем, согласно указу Сената от 28 августа 1741 г., но не успел приступить к работе: С. М. Коровин умер 3 октября того же года [Там же, с. 138-140]. В. К. Макаров сообщал, что «вдова Коровина предложила Академии наук купить у нее библиотеку и собрание гравюр ее покойного мужа» [Там же, с. 140]. Однако сведения о дальнейшей судьбе библиотеки и собрания найти не удалось: «Ни в Архиве Академии наук, ни в Отделе редкой книги Библиотеки Академии наук сведений об этом не оказалось. Каталога коровинской библиотеки также не найдено» [Там же].

Возвращаясь к художественным произведениям С. М. Коровина, прежде всего, рассмотрим подробнее самые первые из тех, которые нам известны. Это два маленьких пейзажных эстампа, выполненные им еще во Франции. Интересна история того, каким образом они сохранились.

Один из них вклеен в дело из Синодального архива «По доношению бывшего во Франции для науки тамошнего Стата грыдорванного художества Стефана Коровина о определении Его в Святейший Синод французского диалекта за перевотчика», поступившему в канцелярию Синода и поданному на рассмотрение 8 октября 1722 г. [11, обложка].

После рассмотрения просьбы С. М. Коровина ему было предложено приехать в Москву и доказать членам Синода свое мастерство в гравировальном искусстве, представив выполненные работы. 7 ноября того же года гравер пишет следующее «доношение», в котором объясняет причины невозможности своей поездки: «Сим всенижайшее доношу вашему святейшеству, что Указ Его Императорскаго Величества из святейшаго Правительствующаго Синода о мне писанной я выслушал, и по оному со всяким моим должным послушанием готов ехать в святейший Правительствующий Синод для освидетельствования в моих художествах, и по свидательство сей моей езды в москву подписался своею рукою что я поеду первым зимним путем но не имея у себя платья ни зимняго ни летняго, также ни на пропитание денег ни здесь ни там, затем не могу <...> в москву ехать нынешним временем за неудобством несказанным осеняго пути, а зимою за стужею для того что я гол. Того ради всенижайшее и с покорностию прошу ваше святейшество аще вам возможно уволить меня от сей езды, как ради не имущества моего в пище так платья, что ж касается до свидательства в моих художествах, и того для при сем прилагаю два эстампеля проспектов Моей работы грыдорвалной, <...>. Можете усмотреть и освидетельствовать, и потому меня вполне определить жалованьем. Что ж надлежит до превода с французского языка, и ныне Я труждаюся преводить новую книгу в поднос Его Императорскому Величеству, и поспешаю чтоб оную сделать к его Величества приезду. Сие всепокорно доносительствую. А решения от вашего Святейшества требует ученик французской Академии живописной и скульптурной и подданной Его Императорскаго Величества раб Степан Каровин» [Там же, л. 5].

Однако в деле из архива Синода хранится только один из двух эстампов – «Ферма» (Ил. 1). Отметим, что на самих эстампах названий нет. В настоящей статье сохраняются условные названия обоих эстампов, данные В. К. Макаровым [2, с. 141]. Приклеенный одним краем к большому листу, вшитому в дело, маленький листочек с гравюрой тонок настолько, что на обороте проступает краска и отчетливо просматриваются основные контуры изображения. Эстамп подписан гравером по латыни. Изображен сельский пейзаж. В центральной части изображения – двухэтажное каменное здание фермы с угловой трехэтажной пристройкой наподобие башни. Слева от дома к его стене примыкает навес, за ним, на дальнем плане – три дерева. Справа – одноэтажные пристройки под кронами деревьев, каменная ограда с воротами, за нею – долина с домами и холмы. В правой части изображения – маленькие (чуть более одного сантиметра) фигурки мужчины и женщины, которые о чем-то беседуют. Пейзаж лишен каких-либо явных особенностей, свойственных своеобразию сельского быта той или иной страны; некий усредненный, «среднеевропейский» сельский вид. Лишено особенностей и исполнение изображения: тщательный и тонкий рисунок, суховатый, аккуратный штрих могут свидетельствовать как о формирующемся индивидуальном стиле, так и просто о желании добросовестно выполнить учебное задание.

Второй эстамп, «Замок на озере» (Ил. 2), хранится в архивном фонде П. П. Пекарского (1827-1872), академика и историка Российской академии наук, длительное время служившего в государственном архиве. Не удалось найти сведения о том, каким образом эстамп оказался в личных бумагах академика. Интересно также, что на «Листе просмотров» записи всего трех человек: в 1958 г. его просматривала искусствовед и специалист по русской гравюре М. Алексеева, в 1959 и в 1960 гг. – В. К. Макаров, и в 1959 г. его выносили из фонда для демонстрации во время доклада В. К. Макарова. За последующие полвека искусствоведы не интересовались эстампом.

Композиция пейзажа достаточно сложна. В центральной части – замок, его высокий цокольный этаж расположен у самой кромки воды. Основной объем здания завершается высоким зубцовым карнизом; по углам – три башни с высокими крышами и шпилями, справа – двухэтажное крыло и небольшая пристройка.

Перед зданием навесной мост, соединяющий его с пристанью. Весь замок отражается в озерной воде. Слева от замка хорошо видны и арочный мост с башенкой, и водная гладь, и деревья вдали. Справа от замка – гора с заросшими лесом склонами. Перед озером, на первом плане – заросший травой берег, слева – рыболов с удочкой. Заслуживает внимания мастерство, с которым последовательно передана глубина пространства, множественность планов, позволяющих рассматривать его от поросшего травой берега, с которого мастер рисовал пейзаж, до теряющейся вдали линии горизонта слева и горной вершины справа. Разнообразие штриховки позволяет хорошо воспринимать сложные архитектурные объемы замка и прилегающих к нему строений. Стоит отметить и тщательность проработки деталей. Например, в левом нижнем углу помещена единственная фигура – человек в шляпе и плаще, с удочкой в руках. При общей высоте фигуры 12 мм тщательно прорисованы складки плаща, поля шляпы, косичка парика. Прорисованы даже черты изображенного в профиль лица (размеры которого не превышают 1 x 1 мм) – глаз, нос, подбородок. Старательно проработаны и многие мелкие детали, например, тени, отбрасываемые опорами моста, ведущего от замка к пристани; хорошо передан солнечный свет, пронизывающий высокую узкую арку, ведущую из невидимого для зрителя внутреннего двора замка на площадь. Можно отметить некоторые расхождения в изображении реальных предметов и их зеркальных отражений в воде. Так, в правой части видна маленькая пристройка к замку, крыша ее имеет форму почти правильного треугольника и увенчана маленьким шаром. В воде отражается крыша с вогнутыми сторонами и шпилем. Некоторые детали, например, штрихи, изображающие траву на первом плане, деревья за мостом и у подножия горы дают возможность предположить, что мастер, уже достаточно хорошо владевший резцом, все же не отказывался и от широко распространенной офортной подготовки хотя бы в тех немногих частях изображения, где она традиционно облегчала изображение растительности. С другой стороны, мастер, владевший резцом настолько хорошо, чтобы выполнить им эти аккуратные эстампы, мог позволить себе именно резцом имитировать штрихи офортной иглы. В целом же пейзаж награвирован тонко, аккуратно, «со вкусом».

Примером совсем другого качества исполнения является первая серьезная работа С. М. Коровина, выполненная в России.

Вскоре после возвращения, примерно в 1723 г., С. М. Коровин гравировал портрет Петра I в императорском облачении (Ил. 3). Портрет этот свидетельствует о таланте гравера и самобытности его дарования, но удачным его назвать очень трудно. Эстамп сохранился в нескольких экземплярах, его изображение неоднократно воспроизводилось в печати. В статье В. К. Макарова опубликован оттиск, хранящийся в Государственном Эрмитаже, – с полями и надписью на нижнем поле, выполненной крупными латинскими буквами [Там же, с. 147]; оттиск, хранящийся в Российской национальной библиотеке, обрезан по рамке. В. К. Макаров датирует этот портрет 1723 г., но не приводит ссылок на документы. Портрет Петра I является единственным известным произведением С. М. Коровина в портретном жанре. Можно предположить, что Петр I, оставляя молодого писца учиться гравированию в Париже, рассчитывал на его успехи именно в портретной гравюре. В настоящей статье представляется важным уточнить вопрос об авторстве оригинала для эстампа. Но вначале следует уточнить термины, использовавшиеся в подписях под гравированными изображениями.

Непосредственно на медной доске изображение вырезалось не с натуры, а с рисунка. Этот рисунок мог быть выполнен с натуры самим гравером или другим художником. Подготовительный рисунок мог быть механической копией с рисунка или с другой гравюры. Наконец, подготовительный рисунок иногда выполняли непосредственно с живописного портрета, причем рисунок в этом случае мог быть выполнен как гравером или живописцем, так и третьим художником. В подписях под эстампом фигурировали обычно имена художника и, реже, гравера, а иногда и художника, выполнившего с картины рисунок. Традиционно использовались латинские глаголы. Слово «*pinxit*» (или его сокращенная форма «*pinx.*») переводится однозначно «писал кистью», т.е. означает автора живописного полотна. Слово «*sculpsit*» (или его сокращенные формы «*sculps.*», «*sc.*») переводятся однозначно «вырезал», т.е. означают гравера, вырезавшего изображение на доске. Слово «*delineavit*» (или его сокращенные формы «*delin.*», «*del.*») переводятся однозначно «рисовал», т.е. означают мастера, исполнившего рисунок, с которого изображение переводилось на доску. А вот слово «*fecit*» (или его сокращенные формы «*fec.*», «*f.*») переводится просто: «делал». Но значения это слово может иметь разные.

Можно понять его так: указанный человек «делал» рисунок для гравирования или «делал» эстамп, сочинив изображение и выполнив набросок, по которому затем исполнялся детальный рисунок для копирования на доске. Можно трактовать слово «делал» иначе: человек с указанной фамилией «делал» эстамп, инициировав его создание. Наконец, нередко это слово «делал» означает в широком смысле создателя эстампа и может подразумевать гравера, а может подразумевать издателя, заказавшего или просто отпечатавшего эстамп. Эти лингвистические тонкости важны при изучении эстампа С. М. Коровина.

Публикуя гравированный С. М. Коровиным портрет императора, В. К. Макаров атрибутирует эстамп: «С рисунка Л. Каравакка». Действительно, надпись, вырезанная гравером на рамке изображения, в ее левой нижней части, свидетельствует о том, что изображение выполнено по оригиналу Л. Каравакка: «*Lud: Caravaca pinx: et fecit.*». Надпись эта отчетливо видна даже при воспроизведении эстампа в журнальной статье [Там же]. Повидимому, за основу взят один из нескольких живописных портретов императора, выполненных Л. Каравакком. Но вот вопрос о том, что означает в данном конкретном случае слово «*fecit*», нуждается в уточнении.

Первый вариант – живописец Л. Каравакк по написанному им на холсте портрету (или готовясь к его написанию) сам выполнил рисунок, по которому был награвирован портрет. Именно так понял надпись В. К. Макаров. Более того, он развивает это утверждение применительно к другому эстампу с портретом Петра I, который через двадцать лет, в 1743 г., выполнит французский гравер П. Субейран. По рисунку эстамп точно повторяет работу С. М. Коровина, но в зеркальном отражении. При упоминаниях о портрете П. Субейрана сообщается, что он награвирован по рисунку (реже – по живописному портрету)

Л. Каравакка. В каталоге В. К. Макарова утверждается: «С того же рисунка Каравакка, принадлежавшего в 40-х годах 18 в. Антиоху Кантемиру, по его заказу в Париже была сделана другая гравюра: фигура Петра I на ней 3/3 вправо, размер оттиска 400 x 260 мм. Гравюра выполнена в 1743 г. Пьером Субейраном. Кантемир выслал эстамп в Петербург М. И. Воронцову» [4, с. 280]. При подготовке данной статьи были просмотрены письма 1742-1744 гг., написанные А. Кантемиром М. Л. Воронцову из Парижа, как в рукописных оригиналах [5], так и опубликованные в 1870 г. [7].

В некоторых письмах имеются упоминания о вопросах, связанных с эстампом: А. Кантемир действительно заказывал П. Субейрану портрет императора. Но никаких сведений о том, что этот эстамп был выполнен по рисунку Л. Каравакка, найти не удалось. Не выявлены при просмотре этих двух источников и сведения о том, что А. Кантемир вообще располагал подобным рисунком Л. Каравакка. Единственные сведения в письмах А. Кантемира, которые можно сопоставить с отрывочными сведениями о заказе портрета Петра I, – настойчивое стремление русского посла, уже тяжело больного и постоянно беспокоящегося о разделе наследства, оставшегося в России, выхлопотать себе орден Андрея Первозванного. Возможно, именно с этим можно связать тот факт, что орден на портрете, гравированном П. Субейраном, имеет несколько иной вид, характерный для знаков этого ордена, изготовлявшихся и вручавшихся в елизаветинскую эпоху; эти знаки имели несколько мелких, но характерных отличий от орденских знаков, выполнявшихся в царствование Петра I. Рассчитывая передать гравюру для поднесения Елизавете, А. Кантемир должен был уделить особое внимание тщательному изображению столь желанного им ордена.

Итак, первый вариант авторства рисунка, послужившего непосредственным оригиналом для гравюры, – выполнение тонкого, четкого и чрезвычайно подробного рисунка живописцем Л. Каравакком. Однако этот вариант вызывает сомнения, хотя полностью исключить такой вариант неправомочно. В качестве примера того, что Л. Каравакк действительно исполнял и графические работы, можно привести выполненный им акварелью парадный портрет Елизаветы Петровны для сохранившегося до наших дней коронационного альбома императрицы; фотография портрета и подробное описание альбома и его истории приведены в статье И. В. Тункиной [12]. Можно учесть и то, что для своих живописных работ Л. Каравакк, как и большинство живописцев, по-видимому, выполнял предварительные наброски, например, углем. Однако и предварительный набросок углем, и мелкий, но яркий и живописный рисунок акварелью, требуют совсем других навыков и умений, нежели черно-белый, четкий, подробный и очень тщательный рисунок графитом или пером для перенесения его на медную пластину. Документальные сведения об оригинале пока не выявлены. И возникает возможность предположить, что по живописному портрету Петра I, написанному Л. Каравакком, рисунок для нанесения на медную доску выполнил сам гравер, т.е. С. М. Коровин.

В этой связи интересно отметить и еще одно обстоятельство. В отделе эстампов Российской национальной библиотеки имеются экземпляры каждого из двух портретов – и работы С. М. Коровина, и работы П. Субейрана. Если поместить оба листа рядом, то возникает отчетливое впечатление, что гравюра П. Субейрана выполнена по эстампу С. М. Коровина, а не просто по одному и тому же рисунку. Подчеркнем: это даже не гипотеза, это лишь впечатление. От субъективного впечатления до научной гипотезы – огромное расстояние, и его преодоление – предмет другого исследования, которое, возможно, будет когда-нибудь выполнено. В данной статье этому вопросу было уделено так много внимания лишь потому, что выполнение подготовительного рисунка самим С. М. Коровиным свидетельствовало бы о гораздо более высоком уровне его таланта и о гораздо более высоком мастерстве как рисовальщика, чем это можно представить по остальным известным его эстампам.

Остается слово «*fecit*» в подписи на рамке портрета. В случае с портретом Петра I в исполнении С. М. Коровина термин «*fecit*» может иметь общий смысл и означать лишь проявление делового этикета. Маститый и влиятельный придворный живописец инициировал заказ, подразумевая, по-видимому, не только прославление портретируемого монарха, но и укрепление собственной профессиональной репутации: изданная немалым тиражом репродукционная гравюра всегда способствовала прославлению живописного оригинала и его автора. У молодого начинающего гравера вряд ли были основания отказываться от такого варианта: для него главным был успех его первой работы в России, успех гравюры с портретом его благодетеля и покровителя. Успеха не было. Эстамп производит нелегкое и двойственное впечатление – прекрасного замысла, большого таланта и при этом не соответствующего им уровня технического мастерства.

Можно предположить, что этот эстамп был первым и единственным произведением мастера в портретном жанре. С. М. Коровин оставил работу гравера в конце 1725 г., продолжив свою карьеру в качестве переводчика при Академии наук. Если бы за три года, прошедших со времени его возвращения в Россию до смены профессии, он награвировал бы еще чей-либо портрет, об этом сохранились бы хоть какие-то сведения в документах или воспоминаниях современников. Подобные работы требовали обсуждения с заказчиком, согласия портретируемого, наконец, финансирования; исполнение портрета было длительным процессом и вызывало интерес у окружающих. Но никаких сведений о других портретах, вышедших из-под его резца, пока не выявлено. Поэтому можно с почти полной уверенностью считать портрет Петра I единственной работой мастера в самом престижном жанре гравировального искусства той эпохи – в портретном жанре. Этот эстамп был наиболее важным художественным произведением в творчестве С. М. Коровина. В период работы над эстампом гравер, несомненно, понимал значение этого портрета для его дальнейшей профессиональной карьеры. В случае успеха и одобрения эстампа у него открывалась прекрасная перспектива: впереди были статус придворного художника с соответствующим жалованьем, возможность получать хорошие частные заказы. Исполнение портрета имело значение и выпускного экзамена, подтверждающего его мастерство, и вступительного экзамена, дающего право быть включенным в круг признанных мастеров. Можно

только сожалеть, что такая ответственная работа в то же время была всего лишь первым опытом самостоятельной работы в труднейшем для исполнителя жанре – портретном.

Если же сравнить этот портрет с искусными миниатюрными эстампами, выполненными С. М. Коровиным во время ученичества в Париже, можно сделать следующие выводы.

Художественные достоинства и хорошее исполнение двух гравюр, созданных С. М. Коровиным в период обучения во Франции, свидетельствуют не только о его способностях к рисунку, но и о достижении им вполне приличного уровня мастерства в небольших пейзажных эстампах.

Единственный выполненный им в России портрет свидетельствует о том, что при всем таланте, при всем мастерстве рисовальщика, при всем прилежании он, обучаясь во Франции, не успел полностью освоить все тонкости гравюры резцом, столь ценимой и столь трудной. При исполнении столь сложной работы ему были необходимы и большой срок, и консультации с хорошим мастером резца.

Два пути дальнейшего развития творческой карьеры могли бы быть благоприятны для него. Первый – при преждевременном возвращении на родину, как это и случилось, – гравирование пейзажей и работа по иллюстрированию книг. При постоянной и упорной работе он смог бы вырасти в прекрасного мастера и составить подлинную славу русской гравюре XVIII в. Второй путь – если бы повезло больше – он мог бы быть оставлен в Париже на более длительное время. В этом случае почти наверняка он хорошо освоил бы все приемы классической резцовой гравюры и был хорошим мастером портретной гравюры, а в ту эпоху это ценилось всегда и везде. Но в России тех лет в тонкости системы профессионального художественного образования вникать было в полном смысле слова некому: не было еще ни собственной системы художественного образования, ни чиновников или меценатов, искушенных в подготовке граверов. Император распорядился оставить юношу для обучения, император же распорядился о его окончании.

Однако в масштабе истории всей русской гравюры петровского времени драматические события в жизни С. М. Коровина – невозможность осуществить проект собственного дела, неудачи в карьере, бесконечные поиски работы, бедность – можно рассматривать всего лишь как житейские неприятности, через которые проходят очень многие люди. В конце концов, те или иные проблемы, трудности и неудачи неизбежны в жизни любого способного и энергичного человека. Но вот сопоставление произведений – небольших искусных пейзажей, исполненных во Франции, и прекрасно задуманного, но неудачно исполненного портрета Петра I, – уже свидетельствует не просто о житейской драме, но о подлинной трагедии в творческой жизни талантливого художника. Способному юноше была дана возможность учиться искусству, и он прекрасно ее использовал; но ему не было дано доучиться до уровня, соответствовавшего его таланту.

В завершение настоящей работы автор считает правомерными два вывода. Профессиональная неудача, постигшая первую крупную самостоятельную работу С. М. Коровина, не способствовала появлению устойчивого интереса и у российских граверов, и у российских заказчиков к освоению достигшей расцвета во Франции классической резцовой портретной гравюры и широкому включению ее приемов в палитру изобразительных средств российских мастеров. Неудачная творческая судьба этого гравера не могла не сказаться хотя бы в какой-то степени на представлениях и мастеров, и их учеников, и всех, от кого зависела судьба обучающейся гравированию молодежи, о минимально необходимых сроках и условиях для такого обучения; история неудачной профессиональной карьеры С. М. Коровина стала одной из целого ряда историй, в конце концов, приведших общество к пониманию необходимости создать собственную, российскую систему художественного образования способной молодежи.

Иллюстрации

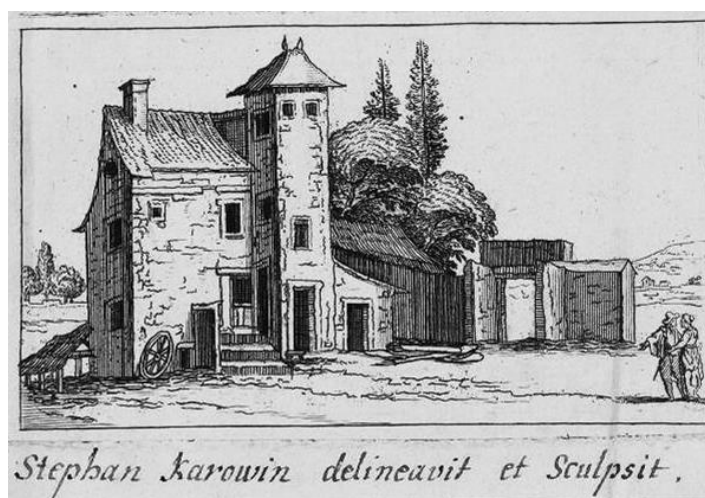


Иллюстрация 1. Гравюра резцом. Коровин С. М. [Ферма]. [Франция, не позднее 1722]. Размеры (в см): изображение (по рамке): 6,0 x 10,4; оттиск: 6,5 (слева 6,4) x 11,1 (11,0 внизу); лист: 7,6 x 11,5 (1,4 внизу). Подпись под оттиском: чернила, печатные буквы, почерк Коровина: Stephan Karowin delineavit et Sculpsit. Место хранения: Российский Государственный Исторический Архив [11, д. 1037, л. 6]

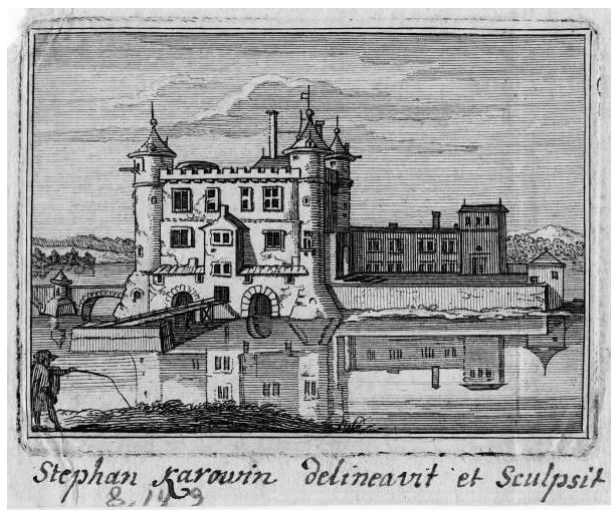


Иллюстрация 2. Гравюра резцом. Коровин С. М. [Замок на озере]. [Франция, не позднее 1722]. Размеры (в см): изображение: 6,4 x 8,8; оттиск: 7,0 x 8,1; лист: 8,0 x 9,8. Подпись под оттиском: *Stephan Karowin delineavit et Sculpsit*. Место хранения: Российская национальная библиотека, Отдел рукописей [9, д. 459]



Иллюстрация 3. Гравюра резцом. Коровин С. М. [Портрет Петра I]. По оригиналу Л. Каравакка. *Lud. Caravaca pinx. et fecit. Steph Karowin sculp* [СПб., 1723]. Размеры (в см): изображение: 320 x 260; рамка: 335 x 270. Поля и название обрезаны. Место хранения: Российская национальная библиотека, Отдел эстампов

Список литературы

1. Доброклонский М. В. Классическая гравюра. Очерк развития и каталог постоянной выставки гравюр / Академия художеств. Музей. Л., 1928.
2. Макаров В. К. Гравер Степан Коровин и его проект типографии 1725 г. // Труды Государственной публичной библиотеки им. С. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1961. Т. IX (12). С. 133-150.
3. Макаров В. К. Гравер Степан Коровин и его проект типографии 1725 г. [Электронный ресурс] // Труды Государственной публичной библиотеки им. С. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1961. Т. IX (12). URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Russ/XVIII/1720-1740/Korovin_S/frameset.htm (дата обращения: 15.03.2014).
4. Макаров В. К. Русская светская гравюра первой четверти XVIII века. Аннотированный сводный каталог / ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1978. 367 с.
5. Научно-исследовательский архив Санкт-Петербургского института истории Российской академии наук. Собрание Воронцовых (36). Оп. 1. Д. 1115. Письма князя А. Д. Кантемира 1742-1744 к графу М. Л. Воронцову и бумаги, касающиеся князей Кантемиров.
6. Научно-исследовательский архив Санкт-Петербургского института истории Российской академии наук. Ф. 238. Коллекция Н. П. Лихачева. Опись 2. Ед. хр. 253/12.
7. Письма князя Кантемира к графу М. Л. Воронцову // Архив князя Воронцова. М.: Тип. А. М. Мамонтова и К°, 1870. Книга первая. Бумаги графа М. Л. Воронцова / предисловие П. Бартенева. С. 337-414.
8. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов: в 2-х ч. / предисл. Н. Собко. СПб., 1895. Ч. 2. Стлб. 378-379.

9. **Российская национальная библиотека (РНБ).** Отдел рукописей. Ф. 568. Фонд Пекарского.
10. **РНБ.** Отдел рукописей. Ф. 1135. Макаров В. К. № 192. С. Коровин, гравер и переводчик, о нем. Материалы к каталогу «Русская светская гравюра петровской эпохи» [1950-е гг.].
11. **Российский государственный исторический архив.** Ф. 796. Оп. 3.
12. **Тункина И. В.** Уникальный памятник русской истории – Коронационный альбом императрицы Елизаветы Петровны // Вестник истории, литературы, искусства: альманах / гл. ред. Г. М. Бонгард-Левин; Отделение историко-филологических наук РАН. М.: Собрание; Наука, 2005. Т. 1. С. 434-446.

THE ENGRAVER S. M. KOROVIN (ABOUT 1700 – 1741): WORKS IN FRANCE AND RUSSIA

Bondarchuk Vera Gavriilovna

*St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin
bondarchuk_vera@mail.ru*

The article for the first time analyzes the figurative and stylistic features of three works of the Russian engraver S. M. Korovin, who studied tool engraving in France in 1717-1722. The author considers the significance of the master's creative works for the development of the Russian engraving in Peter's (Peter I) era as an example of the influence that the French engraving art had on the Russian engraving and as unsuccessful experience, which served for the gradual development of the system of the vocational education of the Russian engravers in the XVIII century. In the article two prints made by S. M. Korovin in France are published for the first time.

Key words and phrases: tool engraving; engraver S. M. Korovin; the Russian engraving of Peter's era (Peter I); the French engraving of the XVIII century; training of the Russian engravers; the Russian-French contacts in visual arts.

УДК 347.463

Юридические науки

В настоящей статье рассмотрена проблема классификации гражданско-правовых договоров и выделения такого дискуссионного вида договора как организационный договор. В работе определено место организационных договоров в системе транспортных договоров. Автор рассматривает спектр договоров, которые одновременно являются и транспортными, и организационными, и дает характеристику договору мультимодальной перевозки с точки зрения его организационных начал.

Ключевые слова и фразы: организационное правоотношение; организационный договор; транспортный организационный договор; договор мультимодальной перевозки грузов.

Бутакова Надежда Александровна, к.ю.н.

*Северо-Западный институт управления (филиал) Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, г. Санкт-Петербург
nadbutakova@gmail.com*

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ОРГАНИЗАЦИОННОГО НАЧАЛА В СТРУКТУРЕ ПРАВООТНОШЕНИЯ ПО МУЛЬТИМОДАЛЬНОЙ ПЕРЕВОЗКЕ ГРУЗОВ®

Проблема классификации гражданско-правовых договоров на отдельные виды имеет практическое и теоретическое значение. Традиционно дифференциация договоров сводилась к двум основным видам – это имущественные и личные неимущественные договоры. Однако в последнее время особое место в системе гражданско-правовых договоров занимают договоры, направленные на урегулирование организационных отношений, то есть отношений, связанных с возникновением и упорядочиванием имущественных отношений. Познание правовой природы организационных договоров вызывает большой интерес в юридической науке и во многом зависит от формирования ясного и недвусмысленного понимания гражданских организационных правоотношений, их предмета, позволяющего отграничить организационные отношения от имущественных и личных неимущественных отношений. Н. В. Васева отмечала, что ряд классификаций названных договоров общепризнаны и разделяются большинством ученых даже в тех случаях, когда донесенное до наших дней научной традицией представление о том или другом разграничении договоров нуждается в уточнении или в существенном пересмотре, что касается классификации договоров на имущественные и организационные, то в гражданско-правовой науке еще не сложилось единства взглядов относительно допустимости и обоснованности отмеченной дифференциации [3, с. 53].

Основоположителем самостоятельного рассмотрения организационных отношений в гражданском праве считается О. А. Красавчиков. Автор выделял организационную деятельность участников имущественных правоотношений по упорядочиванию и нормальному функционированию экономических отношений,