

7. Кавалеридзе И. Тени быстро плывущих облаков // Иван Кавалеридзе: Сборник статей и воспоминаний. — К., 1988. — С. 8–125.
8. Кавалеридзе И. Париж, Париж... // Вітчизна. — 1978. — № 1. — С. 121–130.
9. Кавалеридзе И. Тіні // Україна. — 1988. — № 39. — С. 14–17.
10. Капельгородська Н., Синько О. Відновлення історії. Пам'ятник княгині Ользі в Києві. — К., 1996.
11. Капельгородська Н., Синько О. Иван Кавалеридзе. Грані творчості. — К., 1995.
12. Капельгородська Н., Синько О. Мікеланджело ХХ століття // Иван Кавалеридзе. Скульптура. — К., 1997. — С. 2–28.
13. Киевский коммунист. — 1919. — 7 марта. — С. 4.
14. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ — початку ХХ ст. — К., 1989.
15. Німенко А. Ленінський план монументальної пропаганди і розвиток української скульптури // Українське мистецтвознавство: Республіканський міжвідомчий збірник. — К., 1968. — Вип. 2. — С. 53–62.
16. Сарабьянов Д. История русского искусства конца 19 — начала 20 вв. — М., 1993.
17. Шевченко Т. Кобзар. — К. — 1982.
18. Шкловський В. Памятник III Интернационалу // Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). — М., 1990. — С. 100–101.
19. Шумов А. Быть нужным времени и людям: К 100-летию со дня рождения И. Кавалеридзе // Творчество. — 1987. — № 4. — С. 6–8.

Анна Носенко
(Одесса)

СВОЕОБРАЗИЕ ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ ОДЕССЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА (Ю. ЕГОРОВ)

«Писать — не значит рабски копировать действительность. Это значит — уловить гармонию разнообразных отношений и переложить их на свой лад, раскрыв их согласно новой и оригинальной логике».

Поль Сезанн

Мощная энергетика полотен заслуженного деятеля искусств Украины Юрия Николаевича Егорова (род. в 1926 г.) обусловлена его способностью ощущать объединяющую силу света, проявленного в сиянии песчаного побережья, в насыщенном влагой воздухе и — главное — в лучезарном море. Восхищение этим сверкающим миром зародилось в душе мастера в детстве, когда он десятилетним мальчиком жил в Одессе на даче Большого Фонтана. В полотнах зрелого мастера сохраняется сила эмоционального потрясения ребёнка, ощутившего, что «с летних небес лились потоки ослепительного света, лавина эта обрушивалась в море, и оно кипело расплавленным серебром» [14, 9].

Лаконичная природа северного Причерноморья стала для Ю. Егорова воплощением идеального места, где знойная световая стихия пропорциональна горению мастера-творца. Известный одесский живописец А. Лоза писал, что для многих художников 1960-х годов стремление на юг — это «не что иное, как поиск абсолюта, идеала, рая земного. То есть, идеализация на самом деле несовершенного мира. Но свет! Но яркие краски! Но оптимизм: это экзотика для среднерусского, окруженного пасмурностью природы и бытия, славянина» [6, 84–85]. Такая установка во многом была связана с открытием во время «оттепели» живописи постимпрессионизма. Юг Франции в пейзажах П. Сезанна и В. Ван-Гога, Полинезия П. Гогена, Алжир А. Матисса и А. Марке дали пример светоцветовой экспрессии, взаимосвязанной с характером природной среды.

Ю. Егоров родился в г. Царицыне (г. Сталинград, ныне г. Волгоград). Родители были балетными танцовщиками. Личность впечатлительного мальчика формировалась под воздействием романтического музыкального театра, где проявлялось возвышенное состояние человека, что впоследствии станет определяющим качеством героев картин художника. Кроме того, театр — это воплощение синтеза искусств. В творчестве Ю. Егорова он проявился в обращении к монументальным техникам: росписи, мозаике, гобелену.

В 1941 г. вместе с труппой Одесского оперного театра семья Егоровых была эвакуирована в г. Ташкент, а затем переехала в г. Красноярск. Там будущий живописец познакомился с киевскими художниками Степаном Андреевичем Кириченко и Зинаидой Волковицкой, которые стали его первыми учителями. По альбомам они знакомили юношу с мировым искусством, открывали для него творчество Сезанна, Веласкеса и др. В 16 лет начинающий художник вступил в Союз художников г. Красноярска. Вернувшись в 1946 г. в Одессу, Ю. Егоров был принят сразу на IV курс живописного отделения художественного училища, где учился в мастерской проф. Т. Фраермана. В 1948 г. он поступил в Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина при Академии художеств СССР. Будучи студентом IV курса, он перешел на IV курс факультета монументальной живописи Высшего художественно-промышленного училища им. В. Мухомовой. После его окончания в 1955 г. Ю. Егоров стал членом ЛОСХ. Вернувшись в Одессу, он преподавал в Художественном училище, был ректором Одесской Академии художеств (1994–1996).

Для выбора пути художника и его творческого становления решающим было знакомство (еще в восьмилетнем возрасте) с живописью мастеров южнорусской школы, в частности, с картинами К. Костанди, П. Нилуса, П. Волокидина в Одесском художественном музее. «Это были мои первые впечатления, когда я, не формулируя это словесно, понял, что я — художник по тем чувствам, по тому невероятному различию внутренних состояний (художника или простого зрителя. — А. Н.), которые я открыл, когда попал в музей» [17]. В начале пути он писал натурные этюды «под Костанди». Уже тогда для него была важна «живописная ткань», фактура поверхности: маленькие картонки он грунтовал столярным клеем, и коричневато-золотистый грунт просвечивал между мазками.

Этюдные «пейзажи-впечатления» стали фундаментом для дальнейшей ступени — «пейзажей-ощущений», воплощенных в большой картинной форме. Тематические картины-пейзажи «Утро» (1967), «Юность» (1967), «Водолаз» (1973), «Пловец» (1984) и др. являют собой выражение одной из основных тем в творчестве художника, которую О. Тарасенко определяет так: «Человек и природа в их глобальном охвате» [12, 21]. Творческий метод работы над этими полотнами сочетает работу на пленэре и поиск композиционного и пластического решения в мастерской. Эти два взаимодополняющих компонента позволяют на основе натуральных впечатлений создавать целостный художественный образ, в котором выражается мировоззренческая позиция художника-композитора. Уникальность творческого метода Ю. Егорова состоит в том, что он работает над большими по масштабу, по философскому осмыслению темы композициями непосредственно на пленэре. Художнику необходимо ощущать энергию солнечного света и насыщенного влажного воздуха — атмосферу юга, дающую силы жить и творить. «Я очень люблю знойное лето, — говорит живописец, — с одной стороны, повышается творческая энергия, с другой, зной и безумное солнце — мои персонажи» [13, 81].

В отличие от современных одесских художников импрессионистического направления, основной задачей которых является стремление запечатлеть меняющиеся под воздействием света состояния природы, для Ю. Егорова важно найти и выразить постоянные характеристики, присущие именно этому состоянию и месту. Задачи, которые мастер ставит перед собой как художником и как преподавателем, он формулирует так: «Возбуждать у учащегося страстную любовь к красоте природы, рассматривать ее как совершенное творение, видеть красоту и пластику предметного мира, предельно объективно приблизиться к нему в изображении, при этом все больше и больше овладевать искусством отбора и обобщения» [8, 13–14]. Эта концепция Ю. Егорова созвучна позиции высокочтимого им. П. Сезанна: «Нам следует вчитываться в природу, а затем реализовать наши ощущения, исходя из эстетической концепции одновременно индивидуальной и традиционной» [2, 191].

Такой подход к природе у Ю. Егорова определяет эволюционную тенденцию от непосредственного видения к опосредованному, к нахождению своеобразных выразительных формул составных частей композиции. И как следствие — переход от временного к постоянному, к вечному. Художник вспоминает слова искусствоведа В. Цельтнера об одном из его пейзажей: «Вот там у вас, в том пейзаже, все НАВСЕГДА и никогда больше другого не будет!» [17]. Это высказывание может служить характеристикой для многих произведений художника. Ю. Егоров следует цели, выраженной П. Сезанном: «Наше искусство должно дать ощущение постоянства природы через ее элементы, через её изменчивую видимость. Оно должно показать нам её вечной» [4, 276]. Стремление к обобщенности формы ведёт к знаковости пейзажных образов. «Пейзажи-ощущения» Ю. Егорова постепенно вышли на новый уровень и, по выражению В. Цельтнера, стали «пейзажами-откровениями»: «Они — плод некоего наития. Не поглощая друг друга, не смешиваясь, в них живут умудренность

опыта и острота ощущений» [14, 7]. Написанные на основании натуральных мотивов пейзажи приобретают символический подтекст. Они являются собой уже не просто отражение чувств от увиденного мотива, но воплощают его собственный идеальный мир, созданный на условной поверхности холста. Романтический характер живописи Ю. Егорова более всего проявлен в серии композиций под названием «Скоро отправляемся» (1970, 1972, 1973, 1975, 1997, 2003 и др.), «За далью непогоды» (2002) и «Элизиум» (2003). Сами названия выражают стремление автора преодолеть привычное пространство земли и отправиться к неведомому.

Свет. Ю. Егоров пишет искрящееся серебром утро, полдень с солнцем в зените, когда световая среда находится в состоянии самого большого накала, или расплавленное золото южного заката. В большинстве его пейзажных произведений присутствует мотив непосредственного взгляда на солнце, результатом которого является контражур (фр. *à contre jour* — против света) постановки моделей и других объектов картины. Контражур у Ю. Егорова — это своеобразное предстояние перед светом, солнцем, которое дает жизнь всему земному, но предстояние не персонажа (как перед святыми в религиозных сюжетах Возрождения), а самого художника. Его обращение к свету солнечному — реальному выражает устремление к Единому — божественному «абсолютному» свету, который, по учению Ф. Шеллинга, есть идея, у П. Флоренского — первообраз, существующий вне времени. Изучая древнюю сакральную символику и ее проявления в различных культурных традициях, французский мыслитель Р. Генон называет солнце «чувственно осязаемым образом Первоначала» [10, 392]. В Евангелии описан сюжет «Преображения», когда Иисус Христос предстал перед апостолами в своем божественном облике в виде Невещественного и Присносущного Света, недоступного человеческому глазу: «И просияло лице Его, яко солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17, 2). В «Беседе святителя Григория Паламы, архиепископа Фессалоникийского» читаем: «Христос Бог — для живущих и созерцающих духом есть то же, что солнце — для живущих во плоти и созерцающих чувством: ибо другого Света для ведения Божества и не нужно тем, которые обогатены Божественными дарованиями» [3]. При работе на пленэре Ю. Егоров располагаться лицом к солнцу. Необходимо иметь большую личную энергию для того, чтобы выдержать мощный световой напор, перенести его на холст, передать зрителю.

Контражур дает четкое разделение на свет и тень. М. Ямпольский в книге «Наблюдатель. Очерки истории видения» пишет: «Абсолютный свет невидим. Синтезируясь с телом, свет замутняется и предстает в виде цвета, то есть соединения с темнотой» [16, 55]. Выбеливая и объединяя все, что попало под его влияние, свет, благодаря контрасту, проявляет насыщенную цветом тень, которая, в свою очередь, позволяет максимально показать сияние света. Кроме того, свет дематериализует видимый мир. «Тень заменяет художнику материю, и она есть материал, с которым ему надлежит связать мимолетное явление света и души», — утверждал Ф. В. Шеллинг [15, 77]. Контражур позволяет расширить тональный диапазон от черного до белого с множеством градаций, которые живописец выражает в цвете. В картинах Ю. Егорова собственные и падающие тени объектов в контражуре, несмотря на их насыщенность в тоне, написаны цветом. Работа с натуры на пленэре позволяет наблюдать все цветовое многообразие мира.

В полотнах Ю. Егорова встречаются различные варианты изображения солнца. В яркий полдень, когда на светило в зените нельзя смотреть без вреда для зрения, отражающий щит моря помогает увидеть его ослепительный блеск. Например, в пейзажах «Отмель» (1977), «Пляж Отрада в Одессе» (1988), «Вечер в июле» (1991) и многих др., световой поток солнечных лучей отображен художником в сверкающей дорожке бликов на водной поверхности, которая в композиции занимает больше половины холста. В картинах с состояниями восхода и заката, когда солнце находится низко относительно горизонта, Ю. Егоров пишет полный диск, например, «Сентябрьское утро» (1991), «Заход солнца на лимане» (1991), «Вечер в сентябре» (1999). Подобное изображение светила (достаточно редкое в живописи) выражает стремление живописцев воплотить на холсте ощущение светового источника. Свечение «изнутри» характерно для картин мастера классического пейзажа К. Лоррена, которого называют «люминистом» (от лат. *lumen* — свет) за его внимание к передаче эффектов света и световоздушной среды. В творчестве К. Лоррена довольно часто встречается изображение солнечного диска восходящего или закатного солнца, как, например, в полотнах «Прибытие Клеопатры в Тарс» (1643), «Товия и ангел» (1663) или «Морская гавань при восходе солнца» (2-я треть XVII в.). Но солнце в его полотнах имеет второстепенное значение по отношению к световоздушной среде: небольшое по размеру, оно кажется бесконечно удаленным

благодаря множеству планов и своеобразной атмосферной завесе, световой дымке, в которой стираются очертания светящегося диска.

В отличие от К. Лоррена, солнце у Ю. Егорова трактовано более экспрессивно. Характер его изображения в картинах «Заход солнца на лимане» и «Вечер в сентябре» созвучен произведениям В. Ван Гога «Красные виноградники» (1888) и «Пейзаж с обработанными полями» (1889). Их сближает повышенная экспрессия трактовки мотива солнечного диска: большой сверкающий круг с четкими краями и желто-золотистым свечением, расходящимся от центра, подобно кругам на воде. В картинах Ю. Егорова солнце становится центром композиции, самым активным элементом, к которому устремляется взгляд зрителя. Блеск солнца распространяется на весь мотив, повторяясь в малых количествах во всех его элементах. Световая насыщенность живописи одесского художника позволяет применять для ее характеристики понятие *люминизм* как особое качество светоносности красок, дающее необычную экспрессивность.

Произведения зрелого периода творчества Ю. Егорова (1990–2000-е гг.) носят более условный характер, мастер использует выкристаллизованные годами, найденные им художественные формулы для достижения максимальной выразительности минимальными средствами. Постоянная работа над решением проблемы света и цвета в живописи на пленэре позволили Ю. Егорову добиваться в композициях, имеющих знаковый характер, такой же светоносности, как и в натуральных пейзажах. Например, картины «Скоро отправляемся» (варианты 1997 и 2003 г.), «Девушка со стрелой» (2001) и др. не имеют определенного источника освещения, но, тем не менее, они буквально пронизаны светом, который как бы исходит от самого холста.

Ю. Егоров выработал свою изобразительную форму для образа моря. Несмотря на условность живописной трактовки, оно передано весьма убедительно. Море Ю. Егорова буквально «покрывает» сферическую поверхность земли. Пейзаж характеризуется пластичностью, он как будто вылеплен руками (например, «Каролино-Бугаз», 1970). Не случайно выразительная формула моря художника перекликается с его экспериментами в области малой пластики и скульптуры. Параллельно с живописью Ю. Егоров создал ряд моделей сфер с выпуклой лепкой и структурной резьбой, где мотивы переплетающихся лент вторят форме волны в различных состояниях, а шар ассоциируется со сферой Земли. Благодаря этим экспериментам художник «чувственно осмыслил» форму, перейдя от моделирования к модулированию — к созданию условного универсального модуля, выразительного как для трехмерной скульптуры, так и для двухмерного живописного полотна. Таким модулем стал «ленточный орнамент», который, по словам О. Савицкой, является изобретением мастера, его авторским выражением архетипа, «кода тяжко и плавно перекатывающейся морской волны» [11]. В отличие от буйства водной стихии в полотнах И. Айвазовского или Д. Тернера, море Ю. Егорова спокойно и величественно.

Произведениям Ю. Егорова присуще ощущение наполненности насыщенным приморской влагой воздухом, которое неразрывно связано со световой средой. Но в отличие от импрессионистической трактовки световоздушной среды, растворяющей очертания предметов (например, у К. Моне или А. Гавдзинского), предметный мир в картинах Ю. Егорова не теряет своей определенности. В некоторых картинах живописец вводит контур, очерчивая силуэты. Контур, имеющий различную толщину, фактуру, цветовую интенсивность, образует своего рода ореол вокруг предмета и воспринимается как его световоздушная оболочка. На подобный приём в творчестве Сезанна указывает А. Костеневич [5, 129–130].

Ю. Егоров создает собственную модель пространства, где сочетаются прямая, обратная и сферическая перспектива. Все линии в ней не сходятся в одну точку на горизонте, а наоборот, расходятся из единой — точки зрения художника, которая является синтезом сразу нескольких точек зрения: сверху-вниз, прямо, вправо, влево, снизу-вверх и других промежуточных. Пространство тем самым разворачивается во все стороны относительно автора или включенного в него зрителя (получается своеобразная «центробежная» перспектива). Оно становится бесконечным, что дает возможность передать ощущение величия бескрайних просторов моря, земли и распростертого над ними неба. Световой поток, изображенный на картинах в виде солнечной дорожки бликов на поверхности моря, становится путеводной нитью, подсознательно уводящей зрителя за горизонт. Ю. Егоров строит пространство по планам. Чаще всего — это ближний (где изображаются персонажи) и дальний планы (мыс или парус вдаль). Художник также вводит дополнительные композиционные элементы среднего плана (лодка, гребень волны, диагональ волнореза и пр.),

которые создают пространственную глубину. Поскольку контражур делает уплощенным тело в пространстве, контраст темных силуэтов фигур первого плана и условно объемного светоносного пейзажа усиливает эффект глубины.

Линия горизонта в пейзажах Ю. Егорова всегда дугообразно изогнута. Такое очертание можно увидеть только с большой высоты (с самолета, с горы) или «внутренним зрением», ощущая мир в глобальном масштабе. Подобное пластическое решение расширяет пространство пейзажа от фрагментарного (подобного «виду из окна») до планетарного (которое можно уподобить своеобразной «модели мира»). Сущность такой пластической формы помогают понять слова Г. Башляра: «Для того, кто поднимается, горизонт расширяется и освещается. Для него горизонт — необъятный ореол земли, созерцаемый с высоты; все равно, будет ли возвышение физическим или моральным. У того, кто ясным взглядом смотрит вдаль, освещается лицо и светится лоб» [1, 82]. Постоянный диалог с природой позволил мастеру выйти на ступень её познания и выражения как вечного образа Природы-Творения, что роднит творческую позицию Ю. Егорова с искусством Сезанна. Е. Мурина пишет, что живопись великого француза — «это «подражание», но не предметной видимости природы, а её законосообразной упорядоченности, гармоничности» [7, 177]. Е. Мурина также отмечает пристрастие Сезанна к сферическому мотиву, благодаря которому его пейзажи приобрели характер «образов мироздания» [7, 191].

В отличие от построения пространства в пейзажах единомышленника Ю. Егорова О. Слешинского, где художник также сочетает несколько точек зрения, результатом чего становится ощущение нахождения внутри сферы, в картинах Ю. Егорова зритель чувствует себя как бы стоящим на сфере. Такая трактовка пространства близка миропониманию К. Петрова-Водкина, который воспринимал землю как «массив, ворочающий бока луне и солнцу» [9, 260]. Падая в детстве с холма, он «увидел землю как планету» [16, 271]. Персонажи картин К. Петрова-Водкина «Мальчики» (1911), «Смерть комиссара» (1927) и др. живут и умирают на сфероидной поверхности земли.

Рожденный природой юга колорит произведений Ю. Егорова можно назвать воздушным, а некоторых картин — солнечным благодаря преобладанию в цветовом строе светлых голубых и золотистых тонов. Внутреннее напряжение создается за счет светлотеневых и цветовых контрастов. Гармония строится на контрасте взаимодополняющих цветов, которые, усиливая друг друга, составляют звучные цветовые аккорды, льющиеся от картин. Живописная ткань образована сложными цветовыми замесами, дающими «перламутровость» каждому цветовому пятну, а в целом — органическую целостность колорита произведения. Ю. Егоров пишет пастозно кистью и мастихином. Он делает замесы на палитре или вплавляет новый цвет в толщу красочного слоя прямо на холсте. Таким образом, получается эффект перелива отшлифованного среза полудрагоценного камня. Разница в толщине красочного слоя, различные направления объемных и продавленных мазков приводят к тому, что лучи света падают и отражаются от холста в разных направлениях, создавая дополнительную игру света и тени. По мнению мастера, «такие категории как композиция гораздо больше поддаются упорному волевому натиску. А вот поверхность — это то самое стихийное вдохновение, которое ничем нельзя подменить. Если эта стихия есть, поверхность будет излучать энергию, и тот, кто способен ее воспринять, просто не сможет уклониться от этого» [17].

Романтические картины Ю. Егорова несут в себе отпечаток вечности. Их выразительность достигается благодаря сочетанию необычайно лаконичной композиции с воспринятой непосредственно от природы жизненной энергией. Свет и воздух юга, еще в детстве поразившие Ю. Егорова, стали основой живописной ткани его полотен. Кроме изобразительной формулы «егоровского» моря (ставшего отдельным понятием в истории одесской живописной школы XX — начала XXI в.), мы можем говорить о «егоровском солнце» как об особой выразительной формуле ослепительного источника света — неотъемлемой составляющей образа «егоровского юга».

-
1. Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б. Скуратова. — М., 1999.
 2. Бернар Э. Поль Сезанн. Статья 1904 г. // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. — М., 1972. — С. 186–195.
 3. Беседа святителя Григория Паламы, архиепископа Фессалоникийского // <http://www.days.ru>.
 4. Гаске Ж. Сезанн // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. — М., 1972. — С. 270–281.
 5. Костеневич А. Французское искусство XIX — начала XX века в Эрмитаже. — Ленинград, 1984.

6. Лоза А. По волнам моей памяти: Записки. — О., 2004.
7. Мурина Е. Концепция природы Сезанна // Сов. искусствознание. — М., 1988. — Вып. 23. — С. 168–206.
8. Одесская Академия художеств. — О., 1994.
9. Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. — Ленинград, 1982.
10. Генон Р. Символы священной науки / Пер. с франц. — М., 2002.
11. Савицкая О. Имя мастера // Юг. — 2001. — 1 февр.
12. Тарасенко О. Человек и море в живописи Юрия Егорова // Искусство. — М., 1985. — № 1. — С. 21–24.
13. Тарасенко О., Тарасенко А. Собрание живописи Одессы Людмилы Викторовны Ивановой. Вторая половина XX века. — К., 2004.
14. Цельтнер В. Юрий Николаевич Егоров. Живопись. Рисунок. Каталог выставки. — М., 1989.
15. Шеллинг Ф. В. Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф. В. Й. Соч. в 2 т. / Сост., ред., авт. вст. ст. А. Гулыга. — М., 1987. — Т. 2. — С. 52–85.
16. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. — М., 2000.
17. Интервью автора с Ю. Егоровым 3 ноября 2002 г.

Любов Попова
(Київ)

РОБОТИ ДРУКАРНІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ В КОЛЕКЦІЇ МНАП НАН УКРАЇНИ

Друкування книг у Києво-Печерській лаврі започаткував архіандрит Єлисей Плетенецький (1530 — 29.10.1624). У 1615 році він придбав у нащадків Федора Балабана гарну друкарню і перевіз її до монастиря. Зі збільшенням попиту з часом нарощувалися обсяги друкованих видань: якщо на початку за 8 років було видано 11 великих книжок (релігійних, історичних, полемічних), то надалі зростала їх кількість і розширювалась тематика. Безперерйну роботу друкарні забезпечувала збудована архіандритом велика паперова фабрика (папірня) у Радомишлі [3; 4; 6].

Справу Єлисея Плетенецького продовжили Петро Могила (13.12.1596 — 01.01.1647), який у 1635 році відкрив друкарню в Довгому Полі і Ясах (1641) та Інокентій Гізель (прибл. 1600 — 18.11.1683), який керував друкарнею Києво-Печерської лаври за дорученням свого попередника — Петра Могили [3; 4; 8].

І якщо попервах невелика кількість книжок не потребувала великої кількості майстрів переплетення та обкладання, то в подальшому вибудовувалась логічна економічно обґрунтована послідовність: значне збільшення попиту — заснування папірень і друкарень — потреба в спеціалістах. Лавра дбала про якнайкраще оздоблення своїх видань. Це, в свою чергу, зумовило створення цехів інтролігаторів — вже у XVII ст. були свої рисувальні і граверні, а майстри не мали рівних в оздобленні книжок¹.

Трудомістка робота по переплетенню книги передбачала такі процеси: складання, зшивання, обрізування, настилення, обкладання тощо. Від адресності (кому призначалась книга) залежали матеріал та кількість етапів і складність оздоблення.

Найціннішими були книги в пудлах², у пергаментній обкладинці, оздоблені золотом. Такі фоліанти³ призначались коронованим особам та вищому духовенству. До другої групи належали книги в обкладинках зі шкіри, «золотого паперу» та оксамиту (або інших дорогих тканин). Для населення видавались дешеві книжки («по-просту»). За архівними даними лаврська майстерня в 1765 році виготовила: у парчі 3, у червоній матерії 12, у білому пергаменті 15, зеленому й оливковому 80, у «золотому» папері 80, маленьких книжечок в «бумаге золотій» 100 тощо — разом 3113 книг. І все одно друкарня не встигала задовольняти попит на книжки [5].

Лавра стала центром інтролігаторства в Києві, і це мистецтво розповсюдилося далеко за його межі. Кожне наступне покоління майстрів, поряд із шанобливим і трепетним ставленням до творчості попередників та наслідуванням релігійних канонів, намагалося привносити своє особисте сприйняття і трактування усталених традицій. Тому особливо цілісно сприймається книга в оздобленні одного майстра або групи майстрів і учнів. Поява нових матеріалів, методів їх обробки, досконаліших інструментів сприяли урізноманітненню технік оздоблення. Лаврська школа вирізнялася своїм індивідуальним «почерком» серед інших видань.