

Статті



Ростислава ГРИМАЛЮК

ВІТРАЖІ ПЕТРА КАРПЛЮКА В КОНТЕКСТІ 101-ЛІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ “АТЕЛЬЄ ВІТРАЖІВ І МОЗАІК СТАНІШІЧ І СИНІ” У СОМБОРІ

Rostyslava HRYMALYUK. Stained Glass by Petro Karplyuk in Context of 101 years of Work Activity “Stained Glass and Mosaic Studio Stanišić and Sons” in Sombor.

Виявляти імена українських майстрів, що працювали і творили у свій час на теренах Європи, й долучати їх до лона української культури стало вже справою звичною. Вкотре піддаєшся здивуванню, що цей перелік все ще не є остаточно вичерпаний, а творча діяльність окремих особистостей тісно вплетена в канву поступального розвитку відомих мистецьких ательє і фірм.

Наприкінці XIX – поч. XX ст. теоретики модерного стилю проголосили абсолютно нове сучасне естетичне кредо, яке в особливому зрізі розглядало міську архітектуру, передбачало розв’язання програми синтетичного оформлення інтер’єрів та екстер’єрів окремих будівель або й ансамблів цілих вулиць. Естетизм, прагнення естетизувати щоденне середовище людини, був однією з основних передумов нового стилю – сецесії. Естетизм створював умови для рівнозначності, рівноправності різних видів мистецької діяльності на шляху до втілення спільної мети. Прикладне мистецтво, ремісництво отримали можливість стати в один ряд зі станковими видами мистецької діяльності, монументальним мистецтвом та архітектурою.

Численні ремісничі ательє та майстерні, що виникали на поч. XX ст. і обслуговували побутово-ужиткову сферу життя міщан, найшвидше і найпростіше втілювали завдання естетизації середо-

вища, які ставили перед собою художники, а перед художниками – теоретики, наповнюючи побут людей гарними предметами, єдиними за своїми стилевими параметрами, зручними для ока і вжитку. Це був результат ідеального розв’язання завдань, де переплелися користь і краса. Нерідко такі ательє, що розпочинали свою діяльність з виготовлення та продажі суто декоративно-ужиткових предметів, розширювали сфери зацікавлення і розгорталися до рівня, для прикладу, керамічних або вітражних фабрик.

Серед значної кількості вітражних ательє, фірм і бюро, які провадили свою активну діяльність у Європі на зламі XIX-XX ст., тобто в період особливого зацікавлення творами віражного мистецтва з огляду нових можливостей і прагнень естетизації міського життєвого середовища, особливої уваги заслуговують саме ті мистецькі осередки, котрі зберегли свою багатолітню традицію від кін. XIX ст. і продовжують інтенсивно працювати й у XXI¹. І якщо для країн Центральної Європи функціонування численних вітражних фірм і стрімке поширення та популяризація віражної продукції були явищами звичними, а зважаючи на історичний та культурно-мистецький розвиток, і традиційними², то серед країн Балканського півострова, які належали до ареалу православ’я³, оздоба віконних отворів кольоровими вітражними заскленнями використовувалася нечасто. Вітражі здебільшого ставали окрасою католицьких храмів, які залишилися на території балканських країн ще з часів панування Австро-Угорщини⁴. Хвиля від-

¹“Tiroler Glasmalerei und Mosaik Anstalt” (Австрія), “Königlichen Hofglasmalerei F.X. Zettler und Mayersche Hofkunstanstalt” (Мюнхен), “Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński” (Польща) тощо.

²Декорування віконних отворів кольоровими заскленнями в будівлях та храмах у країнах Середнього Сходу та Середньої Азії сягає корінням X-XI ст. У Європі класичний вітраж стає найпоширенішою оздобою католицьких храмів вже у середньовіччі.

³“Цар сербів і греків” Стефан Душан (1308-1355), названий Сильним, що належав до славетної династії Неманичів, основоположником якої був Стефан Неманя, зумів об’єднати сербів та інші православні народи в спільну державу в єдиній православній вірі.

⁴Австро-Угорська імперія, очолювана династією Габс-

родження віражного мистецтва, яка прокотилася Європою в другій пол. XIX ст., досягла південнослов'янських земель на поч. XX ст. Кольорові скляні композиції, орнаментальні і фігуративні, ставали оздобою передовсім сакральних споруд, щоби згодом поширитися на вікна адміністративних та житлових будівель. Храми Хорватії і Сербії засвідчують активне використання вітражів для декорування вікон уже на поч. XX ст.⁵. Це стосується і православних храмів, зокрема у Белграді, Новому Саді, де вітраж стає елементом декору інтер'єра спочатку окремих церков, щоби в 30-их рр. XX ст. наповнити кольоровим сяйвом простір майже кожного православного і католицького храму, у значній мірі завдячуючи наполегливій праці ательє вітражів "Станішіч", завдяки якій інтер'єри набули і зберегли свою скляну оздобу у повній красі і до нинішнього часу.

На території Балкан ательє "Станішіч" було та залишається найбільшою і найвідомішою сербською фабрикою вітражів, яка забезпечувала вітражною продукцією балканські землі – Сербію, Чорногорію, Хорватію, Словенію, а на сучасному етапі також Угорщину, Румунію, Бразилію, Туреччину, Ірак, Сінгапур, Росію, Америку. Сакральну тематику творів попередніх років ательє успішно доповнило у теперішній час світськими темами та суто абстрактними візерунковими й асоціативними вітражними композиціями для житлових та громадських будівель⁶.

Історія розвитку ательє "Станішіч" репрезентує збереження і примноження чудової родинної традиції, яка сягає своїм корінням часу відкриття склярської майстерні у місті Сомборі торговцем Міланом Станішічем у 1898 р., де пропонува-

бургів проіснувала в Центральній Європі, як відомо, з 1867 до 1918. З кінцем Першої світової війни до Австро-Угорської імперії входили Чехія (Богемія), Моравія, Сілезія, Далмація, Істрія, Трієст, а також Галичина й Буковина, Угорщина (так звані землі корони Святого Стефана), крім угорських земель, включала також Словаччину, Банат та Воеводину, Хорватію і Словенію, Трансильванію, Закарпатську Україну.

⁵Станчић Донка. Вітражі.- Нови Сад, 1997.- С. 11-12, 19-21.

⁶www.vitrauxart.net.

ли різні вироби зі скла, кришталю, привезеного з Чехії та Німеччини, і порцеляни, а вже у 1908 р. Станішіч засновує мистецьке ательє з виготовлення вітражів під назвою "Ательє художнього засклення, живопису на склі та мозаїки"⁷.



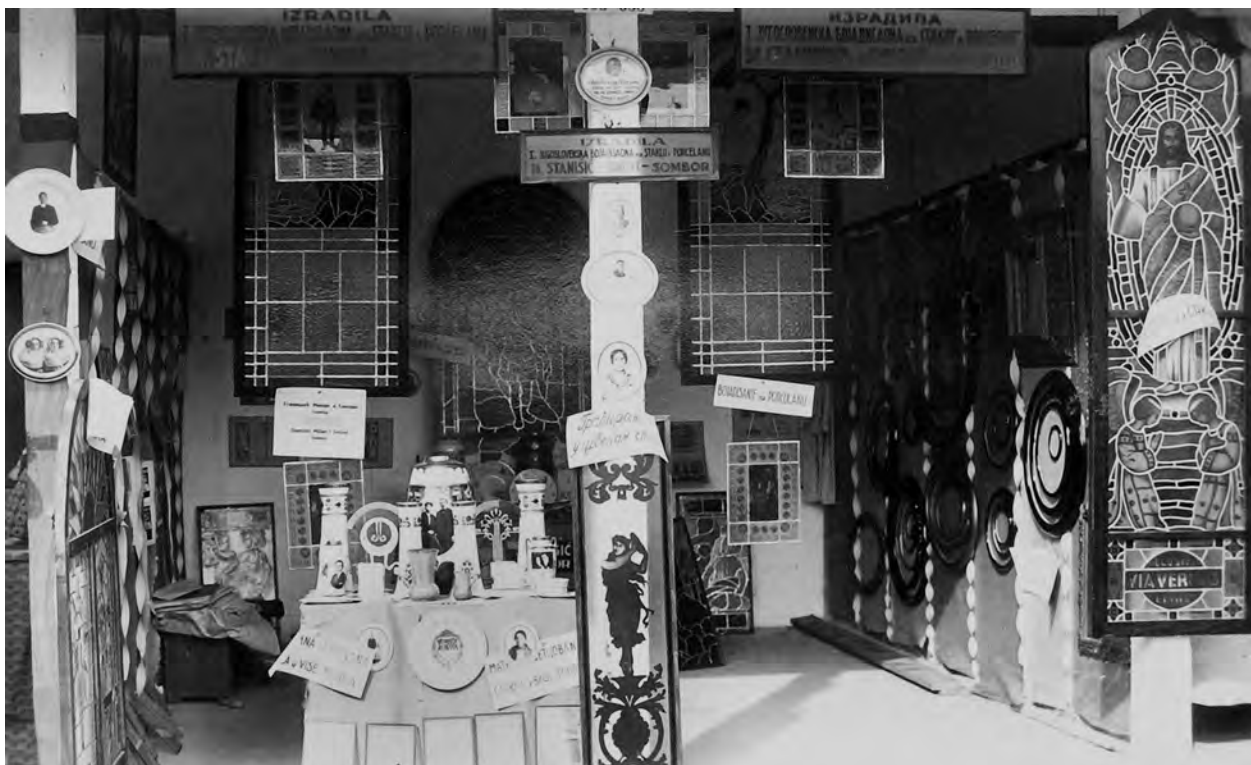
Ательє Станішіч і сини. На вході до ательє (другий справа) Петро Карплюк. 1930-ті рр.

У якості учителів власник запрошує майстрів з Чехії, Австрії, Німеччини, де вітражне мистецтво мало на той час уже значно глибші традиції. Праця досвідчених майстрів-вітражистів заклала потужну основу розвитку фірми, ставши своєрідною школою для вдосконалення майстерності місцевих сербських вітражистів. Надбання європейського вітражу з його колористикою епохи середньовіччя та модерними пластично-стилізатор-

⁷Ivković Zlatica. Igra svetlosti i boje // New review.- № 7.- 2004.- S. 108-110.



Рекламний лист ательє Станішич і сини. 1920-ті рр.



Продукція ательє Станішич і сини. 1930-ті рр.



Мілан Станішич зі синами та працівниками ательє. Вгорі третій зліва направо – Петро Карплюк. 1930-ті рр.



Ательє Станішич і сини. 1930-ті рр.

ськими рішеннями “нового стилю” потужним струменем влилися у візантійську традицію сербського мистецтва, даючи поштовх до інтерпретацій, до оновлених формально-образних, художньо-композиційних вирішень.

На основі архівних матеріалів, що ретельно зберігаються в ательє, вимальовується картина становлення і розквіту родинної справи, що передавалася з покоління в покоління, від діда до батька, від батька до сина, доки не настала черга четвертої генерації вітражистів у родині Станішічів. Під керівництвом засновника Мілана Станішіча ательє перебувало від 1908 до 1948 р., протягом яких до справи поступово долучилися два сини – Стеван (керував фірмою в 1920-62 рр.) та Славко (у фірмі з 1926 до 1950 р.).

Мілан Станішіч був знаним філантропом, успішним торговцем і промисловцем, який завдяки своїй працьовитості та розуму впродовж тридцяти років розвинув вітражну справу до рівня найбільшої фірми вітражів і мозаїки на балканських землях. На час заснування ательє припадає і початок членства М.Станішіча в найстарішій культурно-науковій установі Сербії – Матіца Сербська⁸, в роботі якої брав активну участь. Окрім того Мілан вів благодійницьку діяльність, фінансово підтримуючи товариство “Сокіл” та Будинок Офіцерів. За свою працю він був відзначений орденом Св. Сави четвертого ступеня.

Вдалим поштовхом для поступального й успішного розвитку стало долучення до роботи фірми Стевана Станішіча, який по поверненні зі студій у Чехословаччині, Німеччині та Італії з бажанням і свіжими ідеями береться до справи. Молодий чоловік привозить з Європи живі враження від вируючих шукань європейського мистецтва, яке ще було наповнене примхливо-вигадливою лінією, приглушено-чарівливою колористикою Ар-Нуво

та стилізаторсько-геометризованими формами Ар-Деко, в полоні яких перебували образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво, а також архітектура Європи. Проте, за винятком земель, що перебували під владою Австро-Угорщини, в архітектурі та монументально-декоративному мистецтві балканських міст поч. ХХ ст. впевнені позиції займала інша мистецька течія, яка мала місце і в Європі – неокласицизм та академізм⁹, який на Балканах, зокрема в Сербії, затримався на триваліший час. Причини прихильності до академічних та класичних традицій мали історико-політичну та культурно-релігійну мотивацію. Активні впливи на мистецтво та архітектуру Сербії і Чорногорії поширювалися через Адріатику, як частину Середземного моря, з Греції та Італії¹⁰ і міцно утримувалися тут і в ХІХ та ХХ ст.

У 30-их рр. ХХ ст. Стеван Станішіч їде до Румунії в місто Брашів, відоме своєю середньовічною архітектурою та розвинутою промисловістю, зокрема скляною індустрією, з метою поглиблення професійних знань, необхідних для охоплення всіх ділянок діяльності ательє, яке щораз більше розширювалося і напружено працювало над виконанням численних замовлень. На той момент ательє налічувало вже 55 працівників, які крім вітражів і мозаїки, виконували роботи з фотокераміки¹¹.

Культурно-мистецьке середовище Сомбора перших десятиліть ХХ ст. мало свою специфіку, особливості якої збереглися і до сьогоднішнього часу. Тут успішно співіснували і взаємобогачувалися дві лінії розвитку монументального та монументально-декоративного мистецтва – національна, зі своїми глибоко вкоріненими традиціями, вподобаннями і художнім досвідом, та загальноєвропейська, зі широкою шкалою стилістичних експериментів часу і транснаціональних ідей, рів-

⁸Матіца Сербська, у перекладі “Королева бджіл”, заснована в 1826 р. в Будапешті, а до Нового Саду, де знаходиться і нині, переїхала в 1864 р. Видає журнал “Letopis Matice srpske”, один з найдавніших у світі, який став регулярно виходити з 1824 р. Відомо, що саме за сприяння Матіци Сербської побачила світ книжка М.Шашкевича “Русалка Дністровая”, яку не пропускала ні львівська, ні віденська цензура, а лише “свобідна Угорщина”.

⁹Кадиєвић А. Естетика архитектуре академизма (ХІХ-ХХ в.).– Београд, 2005.– 488 с.

¹⁰Щодо сакрального мистецтва та архітектури Сербії слід також брати до уваги давні і глибокі впливи візантійського мистецтва, Візантійської імперії, яка свого часу розпадається на Грецьке, Болгарське, Сербське та інші царства.

¹¹www.vitrauxart.net.



Святий апостол Андрей. Вітраж Соборної церкви Св. Архистратига Михаїла у Белграді. Петро Карплюк 1936 р.

но ж як і мирно співіснували дві релігії – римокатолицька та православна. Це виявилось вельми сприятливим для поступального і неперервного розвитку “Ательє вітражів і мозаїк Станішіч і сини”, оскільки вітражі, які були традиційно популярним декором вікон католицьких храмів, поступово заповнили і церкви православні, звичайно, частково, завдяки тактовній пропозиції і наполегливості Станішіча, який був зацікавлений у заповненні своєї продукції.

У числі п'яти десятків працівників, які працювали в “Ательє вітражів і мозаїк Станішіч і сини” в 30-их рр. ХХ ст. був і український майстер-вітражист Петро Карплюк. Вельми обмежені біографічні дані, які містяться в архівних документах Міської управи засвідчують, що П.Карплюк був сином Марії Калісниченко та Олександра Карплюка, емігрував до Сербії з Дніпропетровська¹². Разом зі своєю дружиною Ганною мешкав у Сомборі на вул. Радішічева, 66¹³.

Серед працівників ательє Петро Карплюк був цінованим і як майстер-вітражист і як художник по склу. Саме його руці належать проекти вітражів, що в 1932-38 рр. оздобили віконні отвори Соборної церкви Св. Архистратига Михаїла у Белграді, зведеної в 1837-40 рр. за проектами архітектора А.Ф.Кверфелда в стилі класицизму з елементами пізнього бароко. Дев'ять вітражних полотен разом із розписами стін та плафону, іконостасною різьбою та іконами творили винятково багатий ансамбль оздобу церкви¹⁴. На жаль оригінальні вітражі Соборної церкви були втрачені в часі Другої світової війни, тому проіснували не довго¹⁵. У фотоархівах “Ательє вітражів і моза-

їк Станішіч і сини” збереглися зображення вітражів, виконаних П.Карплюком¹⁶, що дає можливість прослідкувати художню манеру майстра-вітражиста і дати мистецьку оцінку цим творам.

Всі дев'ять вітражних полотен для Соборної церкви є однофігурними і мають подібну композиційну схему. В центрі кожного вітража – постаць святого, замкнена в доволі масивне архітектонічне обрамлення, стриманий геометризований декор якого інспірує до тиснень на шкірі чи плоскорізьби у старослов'янському мистецтві, але підкреслено спрощений. На горизонтальну профільовану основу опираються профільовані бази бокових колон, стовбур яких декорований двома колами і завершений простою прямокутною капітеллю з гладким фризом. Півкругла арка з відповідним геометризованим декором завершує обрамлення фігури. Безсумнівно, що першовзірцем для подібної стилізаторської мови послужили вітражі знаменитої базиліки Св. Іштвана у Будапешті¹⁷ – найкрупнішого католицького собору столиці Угорщини. Активні імпульси естетики угорського вітражного мистецтва, були особливо відчутними у межуючих землях, зокрема в Сербії і в закарпатській Україні.

Зовнішній край обрамлення декорований великим стилізованим листям аканту – основу підтримує геометризована класична мушля з симетричними завитками аканту по боках, до низу якої причеплений картуш з іменем святого і жертводавців, зовнішні боки кожної з колон теж оздоблені листком аканту, увінчує арку фіала з симетричними відгалуженнями завитків.

Кожна з фігур у межах обрамлення розташована на тлі певного краєвиду, який виступає розповідною канвою для персонажа святого. Для прик-

¹²Gradski ured u Somboru, smrtovnica Petra Karpljuka.

¹³Петро (Петар) працював у майстернях ательє в приміщенні на вул. Радішічева № 10, де виготовлялися вітражі, декорування порцеляни, фотокераміки, продавалися тарелі, вази, келихи, виготовлялися рамки для живописних творів, а також інші споріднені роботи по склі та порцеляні.

¹⁴Дубовий різьблений іконостас виконав скульптор Дмитріє Пертовіч, а ікони для іконостасу, хорів, тронів, престолу, а також розписи стін і склепіння виконав один з найвидатніших сербських живописців ХІХ ст. – Дмитріє Аврамовіч.

¹⁵Нинішні різнобарвні вітражі Соборної церкви у Белграді виконані не за картонами П.Карплюка тому не дають

уяви ні про графічні чи композиційні, ні про колористичні якості вітражів, проєктованих Карплюком.

¹⁶Св. апостол Андрей (DSCN2661); Св. Отац Нікола (DSCN2738); Св. Великомученик Тріфун (DSCN2662); Св. архангел Михаїл (DSCN2665); Св. Георгі (DSCN2663); Св. Йован; Св. Сава (DSCN2639); Св. кнез Лазар; Св. Стеван Дечанскі краль Српскі.

¹⁷Собор Св. Іштвана будувався 54 роки і був освячений в 1905 р. У 1938 р. папа Пій ХІІ присвоїв собору почесний статус малої базиліки.



Святой Миколай. Вітраж Соборної церкви Св. Архистратига Михаїла у Белграді. Петро Карплюк 1936 р.

ладу, Св. Андрій з Євангелієм у правій та хрестом у лівій руці зображений на тлі мальовничого пейзажу, який очевидно є пагорбами, де розкинетися своїми будівлями і християнськими храмами величний Київ; Св. Великомученик Трифун представлений на тлі сільського краєвиду, зораної землі, в оточенні трав, кущів і гусей, як покровитель виноградарів та сільських трударів; за плечима Св. Миколая, єпископа Мири та покровителя мореплавців, розкинулося море, яке омиває береги з будівлею храму. Композиція вітражів побудована на зіставленні контрастів – площинно вирішеного, стриманого у барвах обрамлення та пластичної фігури на тлі пейзажу, яка сприймається в такому обрамленні як мальовнича картина, вирішена в кращих традиціях європейського модерну. Цей контраст підсилює колористика, стримана на маргіналях і барвіста у центрі вітражного полотна.

Щодо іконографії персонажів, П.Карплюк взурується на ікони переважно XVI-XIX ст. Для прикладу, в постаті Св. Михаїла художник прагне поглибити зображення через реальний образ, синтезуючи водночас іконографічні прототипи від найдавнішого, де архангел представлений як грізний суддя з вагами в правиці та палаючим мечем у лівій руці (XII ст., композиції Страшного суду) до більш пізнього, де Михаїл виступає архистратигом Небесних Сил, зодягнений у військовій обладунки (XVII-XVIII ст.). Образ Св. Миколая на вітражі інспірує до найпоширенішого зображення святого ще з часів України-Русі¹⁸ та правління династії Неманичів. З-поміж існуючих іконографічних типів, художник обирає зображення святого у повен рїст з митрою на голові. В арєалі православного свїту Св. Миколай постає у повному єпископському вбраннї з належними атрибутами (євангелїє, патериця, митра, омофор). Цей іконографічний тип усталився в українському мистецтві ще в першій половині XVI ст.¹⁹,

¹⁸Жишкович В. Святий Миколай Мирлікійський в українському іконописі XI-XV ст. // Українська культура: з нових досліджень. – Львів, 2007. – С. 540-554.

¹⁹Гелитович М. Святий Миколай з житієм. – Львів, 2008. – С. 44, 45.

як і в сербському, а в російському він отримав назву “Св. Миколай зимовий”²⁰. Образ св. Миколая іконографічно сягає давніх зображень, проте наповнений життєвою переконливістю і реалістичним трактуванням зображення.

Слід окремо відмітити демократичний підхід у трактуванні персонажів святих П.Карплюком. Його образи органічніше злиті зі своїм часом, більш приземлені і соціально конкретніші. Лики, осяяні духовною близькістю, шляхетною стриманістю і людською гідністю, вражають глядача своєю реалістичністю.

Водночас різностилєвість вирішення виразно модерних краєвидів тла і геометризованих обрамлень, декорованих акантом, вказує на присутність рис еkleктизму в художній манері Петра Карплюка, на спроби компіляції, можливо вимушених, з метою знайти компроміс між усталеними догмами місцевих традицій та новітніми віяннями модерного мистецтва.

Підтвердити чи заперечити це припущення могли б інші проекти вітражів, над якими працював П.Карплюк в ательє Станішіча, але, на жаль, архіви ательє містять лише записи про авторство начерків вітражних композицій для церкви Прєсвятої Богородиці в Земуні (Сербія), виконаних художником у 1937 р.²¹, для церкви Святого Богоявлення у Србобрані (1938 р.), церкви Святого великомученика Георгія у Старому Бечєу. Петро Карплюк також виконував вітражі згідно картонів інших художників, наприклад для вікон церкви Святого Миколая у Земуні (художник Міленко Джуріч)²², вітражі для вікон Святомиколаївської церкви у Новому Саді (художник Владімір

²⁰http://ru.wikipedia.org/wiki/Николай_Чудотворець.

²¹Для церкви в Земуні Карплюк виконав ескізи до вітражів “Св. Петро і Павло”, “Св. архангел Михаїл”, “Св. євангелїст Лука”, “Св. євангелїст Тома”, “Рїздво Христове”, “Св. Стефан I”, “Св. Стефан II”.

²²Недостача архівних чи мистецтвознавчих джерел про діяльність ательє та його працівників виповнюється спогадами родини Станішіч, згідно яких Петро Карплюк (або Петар Рус, як його називали у фірмі), мав неабиякий хист до малювання на склі та виконання вітражів на високому рівні. Він бездоганно оволодїв особливостями класичного віражного зображення і тонкощами правил щодо свинцевих з'єднань та технічної конструкції вітража.



Святой великомученик Трифун. Вітраж Соборної церкви Св. Архистратига Михаїла у Белграді. Петро Карплюк 1936 р.

Курочкін)²³ чи вітражі великого православного храму у Сомборі – церкви Святого Джорджа. Вітражні вікна для малої православної церкви Святого Йована у Сомборі були виконані напарником Карплюка – Йоханом Граффом.

Після війни революційна влада відмінила діяльність приватних фірм, працівники ательє “Станішіч і сини” втратили роботу і сліди подальшого творчого життя Петра Карплюка губляться у вирі тривожного повоєнного життя. Проте збереглися відомості, що Карплюк жив у Сомборі до дев'яносто років і похований на Великому православному цвинтарі у 1982 р. У зв'язку з вельми обмеженою інформацією про подальше життя Петра Карплюка, необхідно наголосити на незначних неточностях, які допущені Петром Васічем у книзі “Мистецька топографія Сомбора” (1984)²⁴, де прізвище майстра-вітражиста написано невірно – Карплуг замість правильно Карплюк, як і іншого німецького художника, який працював поряд з українцем – Йохан Граф замість правильно Йохан Графф²⁵. До того ж автор пише, що у 1984 р. П.Карплюк живе у Сомборі, в той час як у 1982 р., згідно документів Великого православного цвинтаря, Карплюк уже похований.

Не менш важливими є спогади Мілана Станішіча II, які свідчать, що після війни, коли ательє на деякий час припинило свою діяльність і працівники втратили роботу, П.Карплюк, працюючи у ательє Станішіча, набуває досвіду та вправності у виконанні вітражів і відкриває у Сомборі власну невеличку майстерню з виготовлення вітражних застакань.

Усвідомлюючи необхідність пристосуватися до існуючих вимог життя, Стеван Станішіч разом зі знаним художником Васом Поморішчем, одним зі засновників Факультету прикладних мистецтв

у белградському університеті, першими взялися за виконання вітражу в стилі соцреалізму. Для готелю “Метрополь” у Белграді два автори запроектували композицію “Югославська симфонія”, площа якої становила 50 кв. м і персонажі якої були витримані згідно бажань “новоспеченої” влади. З бігом часу, як тільки ідеологічний тиск у державі ослабнув, Стеван Станішіч першим у Сомборі добивається дозволу відкрити приватне ательє, і його син Мілан II приступає до продовження родинної традиції.

Маючи намір відродити колишню славу ательє і закріпити переконливі позиції найкращої і найстарішої віражної фірми на Балканах, молодий Мілан Станішіч вирішує набратися досвіду і відвідує дві всесвітньо відомі і шановані фірми з глибокими вітражними традиціями – “Majer-Zettler” у Мюнхені та “Geyling” у Відні. По поверненні до Сомбора Мілан перебирає все керівництво справами ательє і з 1962 р. розгортає широкую діяльність фірми у плані реставрації старих та виготовленні нових вітражних застакань.

Нині вражає неймовірний об'єм виготовленої віражної продукції – понад 20000 кв. м, з якого можна викласти шлях довжиною в 20 км, на якому Мілан II Станішіч протягом 44 років реставрував 52 храми – православні, католицькі та синагоги²⁶. Діапазон стилів і технік, в яких працює ательє, не має обмежень, як і діапазон знань про культуру вітража – від неоренесансних фігуративних композицій і декорів до футуристичних та модерних зображень, від класичного збірного вікна до малих форм кабінетного вітража у техніці малювання на склі та сучасних скляних перегородок, світильників, просторових вітражних композицій.

“Я и данас имам неке пигменте из дединих залиха, још од пре рата. И нјима се користим, нарочито у рестаурацији, и на исти начин како је то и он чинио. Без обзира на нове технологије, које не само познајем него и примењујем, ове ствари су још увек остале недостижне. То су та знања старих мајстора” (Мілан Станішіч).

²³Цепина Маријана. Сликарске школе у Новом Саду 1900-1944 // Сликарство у Војводини 1900-1944. Каталог Галерије савремене ликовне уметности.– Нови Сад.– Јун 1991.– С. 40-41; Станчић Донка. Витражи...– С. 22.

²⁴Vasić Pavle. Umetnička topografija Sombora.– Novi Sad, 1984.– S. 230.

²⁵Аналогічної помилки допускається і Донка Станчић у своїй книзі “Витражі” (Нови Сад, 1997. – С. 21).

²⁶Mandić Zoran. 100 godina ateljea za vitraz “Stanišić” // Likovni Zivot.– Beograd, 1999.– Mart.– S. 80-82.