

748.5(417.5/62):7.03(477)

Радомський М.Т., зав. лабораторією
вітражу кафедри монументального живопису,
викладач;

Мархайчук Н.В., канд. мистецтвознавства,
доцент кафедри українознавства

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

ВІТРАЖНЕ МИСТЕЦТВО СЛОБОЖАНЩИНИ XVIII – СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТЬ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ВІТЧИЗНЯНОГО МИСТЕЦТВА

Радомський М.Т., Мархайчук Н.В. Вітражне мистецтво Слобожанщини XVIII – середини XX століть в контексті історії вітчизняного мистецтва. В публікації висвітлюється історія становлення вітражного мистецтва Слобожанщини від XVII століття. Наводяться відомі за писемними джерелами факти присутності творів з кольорового скла в спорудах Харкова XVIII – XIX століть. На основі викладеної в загальних рисах лінії розвитку вітчизняного мистецтва та художньої освіти вказаного часу подається розріз вітражного мистецтва XIX – першої половини XX століть. Особливої уваги надано визначальним в наведеному процесі вітражних творам, як то іконостас в Свято-Івано-Усікновенській церкві Харкова, вітраж в харківському Будинку вчених, вітражний ліхтар денного світла в операційній залі Земельного банку та ін.

Ключові слова: вітраж, вітражне мистецтво, технологія вітражу, українське монументальне мистецтво радянського часу, харківська школа монументального вітражу.

Радомский Н.Т., Мархайчук Н.В. Витражное искусство Слобожанщины XVIII – середины XX столетий в контексте истории отечественного искусства. В публикации освещается история становления витражного искусства Слобожанщины с XVII века. Приводятся известные по письменным источникам факты наличия в Харькове в XVIII – XIX веках объектов из цветного стекла. На основе изложенной в общих чертах линии развития отечественного искусства и художественного образования описывается становление и развитие витражного искусства XIX – первой половины XX века. Особого внимания удостоены определяющие в изложенном процессе витражные произведения, а именно иконостас Свято-Иоанно-Усекновенской церк-

ви Харькова, витраж в харьковском Доме ученых, витражный фонарь дневного света в операционном зале Земельного банка и др.

Ключевые слова: витраж, витражное искусство, технология витража, украинское монументальное искусство советского времени, харьковская школа монументального витража.

Radomskiy N.T., Marhaichuk N.V. Slobojans stained-glass art in the XVIII- middle of XX centuries in a context of history of domestic art. In the publication the history of growing Slobojan's stained-glass art from XVII centuries is lightened. Known on written sources the facts of presence in Kharkiv in XVIII - XIX centuries the objects of color glass are mentioned. On basis presented in general line of development of native art creativity and art education the becoming and growing the stained-glass window art of XIX - first half XX century are described. Special attention are awarded to stained glass window products determining in a named process: there are iconostasis Kharkov Saint-Ioan-Truncation church, a stained-glass window in the Kharkov House of scientists, a lantern of a daylight in a ceiling of operational hall of Zemelnyy bank.

Keywords: a stained-glass window, stained-glass art, technology of a stained-glass window, the Ukrainian monumental art of Soviet time, the Kharkov school of a monumental stained-glass window.

Постановка проблеми. Православна традиція, яка тривалий час визначала специфіку розвитку художньої культури в українських землях, не передбачала наявності в культових спорудах вітражів (в європейському розумінні). Відтак, до певного часу наявність в об'єктах українського мистецтва вітражних творів була мінімальною, а сам термін «вітраж» в українській мові не використовувався. Літературні джерела донесли до нас відомості про наявність в церквах Перемишля і Галича XI ст. так званого «римського скла» та скло-робні майстерні, де виготовляли «лунні» скельця, які використовувалися в Україні від княжих часів до XVI ст. «Українські світ» знав «гути» (будинки, в яких є скловарна піч), де крім «скляниць» (склянок) виготовляли віконні шибки невеликих розмірів переважно круглої форми. Від XVII ст., коли в українському мистецтві означаються європейські стилі і течії, будівничі і архітектори із Європи, які працюють в українських землях, на замовлення місцевої шляхти та панства використовують у своїх проектах декоративні вітражі з орнаментальним оформленням. Про це, зокрема, свідчать зображення інтер'єрів на західноукраїнських іконах XVII ст. (зокрема зі збірки Національного музею у Львові імені А. Шептицького).

Однак, як свідчить **аналіз останніх публікацій з поставленої проблеми**, процес становлення вітражного мистецтва Слобідського краю й по сьогодні лишастись недостатньо висвітленим у спеціальній літературі. Найбільш вивченим в українському мистецтвознавстві є вітражне мистецтво Західних регіонів України. Зокрема, Р. Грималюк та І. Гах досліджували вітраж Галичини XIX – поч. XX ст. [10; 13]. І. Гілязова висвітлювала специфіку вітражного мистецтва Івано-

Надійшла до редакції 19.05.2013

Франківщини. Окремі сторінки розвитку вітражної справи Слобожанщини містять публікації засновників школи монументального вітражу в Харкові О. Проніна та Г. Тищенко [28; 33; 34]. Зокрема дослідники вказують харківські адреси, за якими ними були віднайдені залишки вітражів поч. ХХ ст. [33], висвітлюють їх техніко-технологічні особливості [28].

Відтак, **мета публікації** полягає у висвітленні шляхів становлення та розвитку вітражу як повноцінного виду монументально-декоративних розписів в контексті вітчизняного мистецтва. Оскільки мета є доволі розлогою, обмежимо верхню межу хронологічних рамок серединою ХХ ст. – часом, коли склалися усі підстави для виникнення в Харкові школи монументального вітражу.

Робота виконана згідно плану НДР кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Результати дослідження. Про те, що в Україні в XVI–XVII ст. рівень розвитку «гутництва» давав можливість прикрашати вікна церков, громадянських споруд і окремих будинків «кольоровим склом», читаємо в записках П. Халебського, який подорожував Україною у 1654 та 1656 рр. [18, с. 290]. Однак не буде перебільшенням ствердити, що ці спроби поліхромного скління були епізодичними і переважно пов'язані з іменами людей найвищих верств суспільства. Зокрема, у Львівських архівах збереглися відомості XVI ст. «про вітражі міської ратуші, виконані технікою живопису по склі» [12].

З часом перейнята від європейських ремісників майстерність місцевих склоробів удосконалювалась. Знання українських ремісників про технології склоробства і їх можливості були відомі за межами українських земель. Так, у доповіді, прочитаній проф. Д. Багалієм на одному із засідань Харківського історико-філологічного товариства у 1890 р., повідомлялося, що в документах, які відносяться до історії Острогозького полку, сповіщається, що Петро Великий запрошував з України «ремісників, які виливали скло й виготовляли кольорові кахлі» [3, с. 11]. З часом технології склоробства уніфікувалися. На зміну ремісникам приходило промислове виробництво.

Появу перших заводів з виробництва скла, іменованих «скляними», на Слобожанських територіях традиційно відносять до кінця XVII ст. Зокрема, у табелі Харківського полку за 1722 р. згадуються п'ять скляних заводів: у Святогірському Свято-Успенському монастирі, у Змієві (завод «скляної гуті» сотника Дуніна), на хуторі при озері Зимовля (завод Данилевського), гутний скляний завод генерала М. Матюшина, а також побудований раніше інших «скляний» завод В. Шидловського в с. Іванівському) [2, с. 242–252]. Однак справедливо зауважити, що у переважній більшості ці заводи випускали скляний посуд. Листове скло, через складну технологію виготовлення, тривалий час лишалося в Російській Імперії «статтею імпорту».

Найперший з харківських пам'ятників вітражного мистецтва, про який сьогодні відомо науковцям, асоціюється, попри усю дискусивність датування, XVIII ст. У роботі проф. Харківського університе-

ту Є.К. Редіна (1863–1908) «Матеріали до вивчення церковних стародавностей України. Церкви міста Харкова», яка вийшла друком у 1905 р., є згадка про геральдичний вітраж у храмі Покрова Пресвятої Богородиці Свято-Покровського чоловічого монастиря. Зокрема у тексті вченого безпосередньо вказується, що «у східному вітарному вікні знаходився герб Імперії, а в нижній половині *скламеталеві* букви: Б. М. Е. Т. Е. Б. О (*курсив наш – М.Р.*)» [29, с. 24–25]. На цей факт за пів століття до Є. Редіна вказав Ф. Гумілевський у своєму історико-статистичному описі Харківської єпархії (1852). Єгор Кузьмич, посилаючись на Ф. Гумілевського, розшифрував цей підпис як «*Божою милістю Єпіфаній Тихорський єпископ Білгородський й Обоянський*» (підтримує таке тлумачення літер на склі й провідний дослідник харківського Покровського собору С. Таранушенко [31, с. 77]). Далі Є. Редін логічно стверджує, що побудований ще 1689 р. козаками храм «було відновлено ... дбайливістю засновника колегіуму» Єпіфанія Тихорського [29, с. 25]. Проведений не без втручання Єпіфанія(? –1731) ремонт і оздоблення Покровського собору відбувся в контексті ряду реформ по розширенню та зміцненню монастиря, за якими 1729 р. Покровський собор, який до того часу знаходився за межами міської фортеці, став монастирським та колегіумським храмом. Однак, як вказує С. Таранушенко, посилаючись на працю І. Чистовича «До історії Харківського духовного колегіуму» 1863 р., за життя Тихорському «не пощастило докінчити ремонт Покровської церкви» [31, с. 77], а 1738 у ній сталася пожежа. Наступні ремонти відбулися 1782, 1787, 1832, 1845–46 і найбільший 1872–74.

Наявність у XVIII ст. в Харкові вітражу (ймовірніше – «живописної картини на склі») є дискусійною – згаданий вітраж для культурної ситуації першої пол. XVIII ст. є нонсенсом, хоча з кінця XVIII ст. скло стало асоціюватися з новомодною технологією і було уособленням передових поглядів. Розшифрований Є. Редіном підпис ніби не дає підстав для інших датувань. З огляду на те, що через «вияви моди романтизму» інтерес до вітражу з'явився лише наприкінці XVIII ст. у Німеччині, де в Мюнхені у 1827 було відкрито першу вітражну майстерню Konigliche [13, с. 23], навіть припустити появу вітражу в провінційному Харкові дуже важко. Ймовірно, вітраж Покровського собору з'явився згодом (але не пізніше середини XIX ст., оскільки 1852 р. Ф. Гумілевський пише про нього як про факт, що відбувся), а підпис лише засвідчив значення просвітницької діяльності фундатора колегіуму Єпіфанія Тихорського для історії монастиря і культурного життя Харкова взагалі. До того ж, навіть у Львові, де завдяки сприятливій культурно-історичній специфіці регіону вітражне мистецтво мало розвиток ще за часів середньовіччя, перша ластівка відродження вітражництва з'явилася 1844 р, коли був встановлений вітраж Домініканського костелу [12]. Сьогодні фахівці небезпідставно стверджують, що в українських землях «з середини XIX ст. вітраж одержав своє відродження перш за все як вид монументального храмового мистецтва» [10, с. 11].

Не останню роль у вживанні «вітражної» моди на територіях Російської Імперії (включно із Слобідськими землями) відіграли наукові дослідження М. Ломоносова з виготовлення кольорового скла (прозорого і «глухого»), які проводилися ним у першій в Імперії хімічній лабораторії протягом 1748–57 рр., та заснування у 1753 р. під Оранієнбаумом «склоробної фабрики» [14, с. 104.]. У 1751 р. в рапорті до Академії наук М. Ломоносов пропонує виробляти на скляних заводах віконне скло, яке у великих обсягах транспортувалося через Петербург з Італії до Персії [9].

В контексті нашого дослідження варто зауважити, що кольорові вікна, якими прикрашали садові павільйони і альтанки, відомі в архітектурі столичного Петербурга з кінця XVIII ст., коли було зведено ряд псевдоготичних споруд. Поява схильної до історичних ремінісценцій еkleктики спровокувала відновлення та розвиток класичного вітражу. З наукових досліджень, підкріплених архівними джерелами, відомо, що першопочатково попит на декоративні вітражі задовольнявся через встановлення в інтер'єрах чудом збережених чи реставрованих європейських аутентичних середньовічних вітражів. А перші спроби місцевих (російських, а потім і малоросійських) майстрів здійснити декоративне поліхромне скління являли собою «примітивну мозаїку з кольорового скла, офарбованого в масі, вставлених у віконний отвір без додаткового декорування поверхні. В рамках експерименту з'являвся розпис скла холодним способом – масляними фарбами ...» [9] (ймовірно одним з таких експериментів і була «живописна картина на склі» з геральдичним сюжетом з вітарного вікна харківського Покровського собору).

Доречно згадати, що в зазначеній вище роботі Є. Редіна засвідчене використання кришталевого скла в оформленні інтер'єру церкви Воскресіння Христова у Нетеч енській частини Харкова (не збереглася) в середині XIX ст. Зокрема науковець пише, що церква «у результаті останньої переробки 1847 р. розширена й «благолепно прикрашена: ... іконостас, прикрашений *кришталем*» [29, с. 59-60]. Але навіть згадки про вітраж немає.

Розповсюдження сюжетних вітражів у православному храмі стало можливим після того, як у 1841 р. архітектор Геофон Кленце, запропонував виготовити для Ісаакіївського собору в Петербурзі вітраж, який і став першим фігуративним вітражем у православному храмі на території Російської Імперії [27, с. 4-5]. Взагалі православна традиція забороняла писати ікони на склі через крихкість матеріалу, оскільки в іконних образах, відповідно онтології ікони, незримо присутній той, хто зображений. Взагалі ідея відновлення вітражного мистецтва була надто актуальною для Петербургу від 1830-х рр. [40, с. 277-305]. Зокрема, у 1837 р. К. Брюллов запропонував встановити у Казанському соборі картину на склі, пробивши для цього вітарну стіну. «Як аргумент він навів недостатнє освітлення собору, через що традиційну картину не буде видно» [24, с. 5-6]. За підрахунками вчених, існує більше 30 згадок про наявність вітражних творів у православних храмах Петербурга 1820–1910-х рр. Зрозуміло,

що в західноукраїнських землях процес входження вітражів та «скляних картин» в культову архітектуру (в тому числі християнських храмів східного обряду) відбувався значно жвавіше. Не в останню чергу цьому сприяли як культурна близькість/присутність європейського світу, так і потужний розвиток в українській культурі феномену ікони на склі.

Головний вітарний образ Ісаакіївського собору, який змальовує сцену Воскресіння Спасителя, був виготовлений 1843 р. (ескіз німецького художника-назарійця Генріха Марії фон Хесса (1798–1863), виготовлення – М.Айнмільлер (1807–1870) у баварському «Закладі живопису на склі» при Королівській фарфоровій мануфактурі). Після ухвали Священним Синодом, 1847 р. він був встановлений у віконному отворі собору. Поява у кафедральному храмі столиці Російської Імперії великої (найбільшої на той час в Європі) «скляної картини» із зображенням Ісуса Христа (28,5 м²) стала результатом взаємодії західної та східної християнських традицій, своєрідним синтезом католицького фігуративного вітражу й запрестольної православної ікони. Доречно зауважити, що виконаний німецьким художником в контексті католицької церковної культури образ Христа став іконографічним зразком для подібних вітражних композицій в православних храмах [24]. Надзвичайно важливо підкреслити, що вітраж Ісаакіївського собору став першим в історії Російської Імперії вітражем зі штучним освітленням. 1872 р. вітраж отримав підсвічення, влаштоване за використання особливого «газоприводного снаряду».

За часів романтизму вітраж не сприймався як виключно декоративний елемент. Він мав співзвучне символіці романтизму додаткове смислове навантаження, ставши ілюстрацією властивої романтизму метафори «божественної вуалі» як покрива, який приховує щось духовне і невловиме. «Транспаранти» – двосторонні акварелі, зображення на яких стає видимим при спрямуванні на них додаткових світлових променів, – є унаочненням цієї метафори, втіленням прагнення романтичної доби до винайдення синтетичного твору, здатного об'єднати різні види мистецтва. Техніка прозорого (туманного) живопису була запозичена з відомих до її появи вітражних технік. «Туманні картини» можна вважати одним з перших семантичних аналогів вітражів – використання вітражної мальовничої техніки й пофарбованого спрямованого кольорового світла було безумовною аналогією вітража. В Російській Імперії «транспаранти» з'явилися у 1830-х рр. У 1890-х так звані «транспарантні (туманні) картини» з'явилися у Харкові [36]. Зауважимо, що на другу пол. XIX ст. використання декоративного скла було настільки популярним, що у відкритому 1876 р. в Петербурзі Училищі технічного малювання Барона фон Штігліца, був створений клас «живопису на склі» [25, с. 59].

На межі XIX – XX ст. розвиток вітража в Лівобережній Україні знаходився в річці розвитку вітражної справи в Російській Імперії, де основоположний вплив мала Мюнхенська школа та ризька майстерня Ернста Тоде (до 1908) [34, с. 63]. В цей час розвиток

вітражу по всій території України поступово вийшов до нових обергів. Відтоді, в Україні з'являються «кольорові сюжетні вітражі, які були встановлені наприкінці XIX – поч. XX ст. Їх появі сприяли об'єктивні фактори: розбудови міст, масові реставраційні проекти, розвиток промисловості» [10, с. 13]. У багатьох харківських будинках, які з'явилися на поч. XX ст., архітектори використовували декоративне скління і навіть сюжетні вітражі (виконані, переважно, у мюнхенських вітражних майстернях). При їх виготовленні використовувалося як скло вироблене традиційним «халявним» способом, так і «коване» село з цікавою фактурою поверхні. Їх технічне виконання включає розпис по склу, офарбовування, імітацію дорогоцінних каменів та ін.

Група збережених у Харкові вітражів поч. XX ст. є не численною. У більшості з них відчувається художня мова модерну – стилю, схильного до синтезу усіх видів мистецтв. Зокрема, це декоративні вітражі в колишніх особняках по вул. Дарвіна, 11 (тепер Будинок художника) та вул. Дарвіна, 9 (тепер Будинок архітектора); фрагменти орнаментних вітражів у будинках по вул. Демченка, 5 (колишній будинок архітектора Ю. Цауне) та на площі Фейєрбаха, 13 [28, с. 99]. На думку дослідників харківського вітражу Г. Тищенко та О. Проніна, чи не усі перераховані вітражні твори можуть належать саме до мюнхенських вітражів вказаного часу. Вітраж у сучасному Будинку художника композиційно поєднує простір першого та другого поверхів. Основою його композиції є велика поверхня прозорого безкольорового скла, яку по периметру окантовує стилізований за правилами модерну рослинний орнамент. Вітраж у вестибюлі Будинку архітекторів, створений у техніці травлення рисунку на віконному склі, як і попередній, позбавлений місцевого характеру.

Яскравим прикладом сюжетного вітражу в Харкові був вітраж в особняку архітектора О. Бекетова (1897–1900), створений за ескізами харківського митця 1897 р. німецькими (мюнхенськими?) майстрами [33, с. 33–34]. Сьогоднішній варіант знищеного під час німецької окупації Харкова вітража, відомого під назвою «Муза архітектури», є варіантом вдало проведеної протягом 1966–69 реставрації (про це докладніше йтиметься у третьому розділі). Він дає повне уявлення про первинне образно-стилістичне рішення та техніко-технологічні особливості виконання і є яскравим зразком вітражів модерну в Харкові.

За часів модерну вітраж «вийшов» з «рами» вікна й композиції з кольорових стекол спершу включалися в міжкімнатні перегородки, а пізніше ставали частиною скляних стель і куполів (одним з яскравих прикладів споруди із функціональною скляною стелею в Харкові є споруда художнього училища (1911–13) – важлива пам'ятка «українського архітектурного модерну»).

Надзвичайно цікавим пам'ятником в харківському мистецтві вказаного часу є вітражний іконостас Свято-Івано-Усікновенського храму, який належить до найяскравіших явищ церковного мистецтва східного обряду. Він був виконаний у 1905 р. відомою мюнхен-

ською фірмою Ф. К. Цеттлера на замовлення харківського книговидавця і власника газети «Южный край» А. Юзефовича для його домової церкви Св. Миколая (знаходилась по вул. Сумській, 13). У Свято-Івано-Усікновенській церкві вітраж з'явився лише у 1943 р. Через невідповідність невеликого іконостасу обмірам храму його було доповнено ще двома «секціями». Теперішній розмір іконостасу – 3,2 м х 8,3 м (замість 3,2 м х 5,0 м) [22, с. 37–42]. Історичне значення вказаного вітражу не в останню чергу полягає в тому, що він використаний не традиційно у віконних отворах, а в інтер'єрі як окрема перегородка, яка членує простір. Важливо підкреслити, що під час вечірньої служби вітраж отримував штучне освітлення.

Ця пам'ятка є симптоматичною в контексті мистецтва Російської Імперії вказаного часу. Буквально за сім років до створення харківського шедевра (1898) та ж фірма Ф. К. Цеттлера виконала іконостас для церкви у Царському Селі. Замовлення було здійснено по картонам проф. Імператорської Академії мистецтв М. Кошелева (1840–1918), який 1865 р. розписав малі купола храму Христа Спасителя у Москві, 1895–99 брав участь в оздобленні храму Спаса на Крові у Петербурзі, долучався до оформлення Володимирського собору у Києві. Царськосельський вітраж не зберігся, але його графічне зображення, представлене у каталозі фірми за 1910 р., вказує на те, що він став орієнтиром для виконання віражного іконостасу, виконаного на замовлення А. Юзефовича.

Харківський іконостас виконаний у техніці класичного вітражу – надглазурними легкоплавкими барвниками, закріпленими опісля у печах під впливом високої температури. Його конструкція відмінна від традиційної конструктивної системи багатоярусного іконостасу і являє собою однорядну іктарну перегородку виключно з місцевого ряду. Іконостас має «Царські ворота, двоє Дияконських воріт, зображення Богородиці з Дитям і Вседержителя, повнофігурне зображення Св. Миколая, ... постаті Св. Наума і Св. Олександра, у підніжжя яких знаходиться сигнатура майстерні Цеттлера і рік виконання іконостасу» [13, с. 29]. Зображення фігур на скляних іконах через мінливу гру світла й тіні отримали видиму рухомість.

Надзвичайно цікавим є рішення образу Богородиці з Дитям, який належить «до іконографічного типу Одігітрії або ж ікони “Скоропослушниця”. Художня мова вітражної ікони, пластика ліній, спосіб стилізації, трактування ликів і драперій, тяжючі до петербурзької академічної школи живопису, проте відчутно підсилені звучанням західноєвропейського релігійного малярства та модерного мистецтва, віяння якого почали нуртувати Петербурзі, і, відповідно, мали великий вплив на розвиток нових тенденцій у мистецтві Харкова початку XX ст.» [13, с. 30]. Лики Богородиці та Дитяти, їхні руки, обличчя херувимів опрацьовані технікою грізайль. Це надає їм можливість випромінювати на фоні стійких барв багряного мафорію та темно-синьої туніки Марії і смарагдового гіматію Ісуса внутрішнє сяйво. Нижню частину богородичної композиції повнять голівки херувимів з ін-

дивідуалізованими лицами, в опрацюванні яких прослідковується реалістична традиція.

Важливо підкреслити, що більш традиційний за образом рішенням образ Христа-Пантократора оточений ідентичною групою херувимів у дзеркальному відображенні, що підкреслює ансамблевність ікон вітражу. Як стверджує Р. Грималюк, «вітражна ікона Христа-Пантократора заслуговує окремої уваги, оскільки дає можливість припустити ймовірне авторство харківського іконостасу М. Кошелеву ... Виконуючи ескізи для харківського іконостасу, Кошелев вводить у свій репертуар елементи європейської іконографічної традиції та модерних віань, що імпувало естетичній концепції майстерні Цеттлера» [13, с. 33]. При тому варто відмітити, що при написанні ікони св. Миколая автор звертається до традицій української ікони XVI ст.

Іконостас, як і його прототип, щедро декорований рослинними орнаментами та однаковим візерунковим мотивом. «Багато декоровані фони вітражних ікон мають священну символіку. В їхньому декорі прослідковується мотив раковини» [22, с. 40]. В цілому вітражний іконостас поправу «є шедевром вітражного мистецтва, унікальним твором зі скла і металу, аналогів якому немає у мистецтві ні північних сусідів, ні Європи. Він є втіленням масштабного симбіозу духовної глибини візантійської ікони, ідеї новітнього мистецтва періоду модерну та високої професійної майстерності знаменитої мюнхенської віражної фірми» [13, с. 34].

Надзвичайно цінним для нашого дослідження прикладом декоративного вітражу є вітраж в інтер'єрі Земельного банку, побудованого О. Бекетовим у 1896–97 рр. Споруда Земельного банку сильно постраждала під час Другої світової війни і дійшла до нас в сильно перебудованому вигляді. Але за щасливим збігом обставин в архівах збереглася світлина інтер'єру операційної зали («зала для публіки») кінця XIX ст. Вона унаочнює, що оформленні операційної зали цього банку був використаний ліхтар денного світла, прикрашений вітражним поясом [1, с. 287–289].

В загальному еkleктичному оформленні зали явно проступали ознаки стилю модерн. Стеля, яку підтримували оригінальні по формі консолі, була зроблена з суперсучасного на той час матеріалу – оцинкованої сталі. Художнє оформлення стелі підпорядковувалося загальному задуму – підкреслити велич і урочистість майже квадратного приміщення, в якому мало бути завжди людно. Загальна поверхня стели була розділена на дев'ять квадратів/прямокутників (фото не дає можливості стверджувати точніше), розмежованих декоративними профілями. Розташовані по периметру зали вісім бічних «квадратів» облицьовані хвилястою сталлю. Центрального був спроектований як ліхтар денного світла. Його поверхня була розчленована на двадцять п'ять скляних квадратів, з'єднаних, ймовірно, свинцевою шинкою (?). Дев'ять центральних виконані зі світлого прозорого скла (?). Розташовані по зовнішньому периметру шістнадцять однаково декорованих квадратівсклали орнаментальну стрічку-пояс.

Велика Жовтнева революція 1917 р. та її наслідки докорінно змінили вектори розвитку вітчизняного

мистецтва. З ліквідацією «буржуазно-поміщицького апарату» управління та винищуванням інтелігенції як суспільного класу було зруйновано «буржуазно-декадентську» систему мистецького життя. Послідовна підміна естетичних цінностей, вподобань і смаків практично перевернула розуміння сутності й функціонального призначення мистецтва. Вже з перших років радянської влади мистецтво розглядалося як «засіб утвердження революційної свідомості мас. Важлива роль мистецтва [була] ... надзвичайно чітко визначена у Тезах про художню політику колегії Агітпропу ЦК КП(б)У та Колегії Головної освіти УРСР 1921 р. ...» [4, с. 8] і позначалася у відданому служінні новій офіційній ідеології. Агітмистецтво, яке в мистецькому процесі першого пореволюційного десятиріччя поступово витісняло не лише «старе мистецтво», але й радянський авангард з його вибухово-потужною формальною мовою, було доступною і дієвою зброєю ідеологічної боротьби. «Монументальна пропаганда» цинічно руйнувала попередні здобутки в першу чергу «старого» монументального мистецтва виключно через їх невідповідність новій ідеології, встановлюючи на їхнє місце нові твори, хай і низькохудожні, але відповідні реаліям нового часу. «Проблема якості» взагалі ставилася радикально релятивістські (не існує «якості взагалі», вона має класовий характер) і утилітаристські: чим «гірше» (з буржуазної точки зору) твір ... тим краще править справі нищення старого контрреволюційного мистецтва» [17, с. 47].

Художня освіта у Харкові, підкорюючись реаліям художнього життя, зазнавала істотних змін. Зокрема, після проголошення у Харкові Радянської влади, ХХУ, з традиційною академічною системою навчання, реорганізували у Вільні державні майстерні, де поруч з іншими спеціальностями готували спеціалістів *станково-декоративного* (і не монументального!) живопису та *художнього скловиробництва*. На базі Майстерень у 1924 з'явився ХХТ, а з 1926 – ХХІ (функціонував до 1936), де художня освіта була орієнтована на єднання мистецтва і промисловості та «пролетаризацію». Один з перших українських дизайнерів і метрів харківської художньої освіти «виробничник» В. Срмилов (1894–1968), який ази художнього фаху протягом 1905–1909 рр. набував у художньо-ремісничій навчальній майстерні *декоративного живопису* Л. Тракала (випускника Празької художньо-промислової школи), протягом 1922–1935 рр. завідував графічною майстернею. Розбудований ним навчальний процес «містив, головним чином, дизайнерські завдання роботи з матеріалом (деревом, металом, *склом*, тканинами)» [39, с. 154]. Але саме вітражне мистецтво було виключене з планів підготовки нових фахівців. Попри розвиток у 1920-х «авторських методик у сфері монументального і декоративно-ужиткового мистецтва» та загальнорадянську спрямованість на «виробничність» [39, с. 159], саме тоді, у 1920-х, відбулися принципові зміни в сприйнятті віражу як елементу декоративно-прикладного мистецтва. У той час, коли в західноукраїнських землях вітраж розвивається наміченим шляхом, зберігаючи і перехресуючи ознаки сецесійності та народних традицій, в землях

Радянської України мистецтво вітражу штучно впадає у занепад. Недешевий вітраж (один з яскравих атрибутів побуту ворожої «буржуазії» та церковної культури) по своїй природі підлягав якнайшвидшому забуттю. Будучи, на переконання нових «хазяїв», непридатним для агітаційних цілей (через коштовність матеріалу і тривалість процесу виробництва), вітражне мистецтво – ця «вульгарна розкіш» – поступово знищувалося як «класово ворожий» вид художньої культури, звільняючи місце ідейно спрямованим художнім розписам і монументальній скульптурі. Із знищенням культових споруд різних конфесій, перебудов під робітниче житло багатих доходних будинків та особняків, Харків втратив ймовірно, більше десятка «морально застарілих» крихких пам'яток вітражного мистецтва.

Однак, у 1924 р. в столичному Харкові видається серія невеликих за обсягом підручників з будівельного мистецтва (автор М. Дашкевич), в якій два випуски були присвячені склу як сучасному будівельному матеріалу [15, с. 41-43]. Утім скло як матеріал для художніх монументальних творів в серії не знаходить висвітлення. Складності політичного життя та економічна криза були в нагоді процесу планомірного знищення культури «старої інтелігенції», в тому числі й вітражу.

Радикальна зміна устоїв старої культури у 1920-х була стрімкою. «Неписаним декретом диктатури пролетаріату була, по суті, відмінена уся взагалі стара культура, проголошена «буржуазною», контрреволюційною і ворожою класу-переможцю. В утворений вакуум хлинули перш за все ті, кому в грохоті революції були чутні мелодії їх власної творчості» – художники-модерністи та творці революційного авангарду [11, с. 24]. Вони завзято виступили за революційні зміни, зайнявши «ліві» позиції у мистецькому процесі. Але це співпраця тривала не довго. Модерністи та авангардисти були проголошені «оскаженілими з жиру» буржуазними інтелігентами, а їх творчість мистецтвом «маразму і розкладення», і 1922 р. на їх місце були «запрошені» менш непередбачувані передвижники з їхнім культотом станкової картини. Загалом усе незрозуміле, як на думку «верхів», радянському народові – будь то елегантний реалізм, естетизований модерн чи елітарний авангард, – послідовно заперечувалося на користь «пролетарського мистецтва» з його «пролетарською простотою». Відтак, актуальний для 1920-х авангард із викладених вище причин не міг знайти віддзеркалення у вітражному мистецтві Харкова, як й в українському мистецтві взагалі. З історії європейського мистецтва відомо, що в сер. ХХ ст. авангардисти А. Магіс (1869–1954), П. Пікассо (1881–1973), О. Кошко (1886–1980) і народжений у Вітебській губернії М. Шагал (1887–1985) створювали ескізи для муранських і міланських гут [21, с. 27]. Зокрема, цікавим є проект вітражів М. Шагала для «уніатської» церкви Святого Миколая у Нью-Йорці [32].

Однак, за слушним спостереженням І. Голомштока, «висунута авангардом фундаментальна концепція створення Нової Людини стане надзадачею й езотеричною метою тоталітарної культури» [11, с. 35]. Задля виконання цієї цілі нова система мала, за В. Ма-

яковським, «людей живих ловити ... голів людських опрацьовувати дуби ... мізки шліфувати раши́лем язика» [Цит. за: 6, с. 97], з митців робити «інженерів людських душ», а задля уникнення непорозумінь, накласти на мистецтво тотальний партійний контроль (від 1928 р. в художньому житті СРСР визначальним рушієм стають масштабні художні замовлення влади, які з 1931 є підзвітними). У 1920–25 рр. РАПХ декларувала, що навіть «... колір у живописі не може бути безпартійним» [20, с. 14], а 1929 р. РАППівці висунули поняття «творчий метод», ... якому у подальшому було призначено грати величезну роль у радянському мистецтвознавстві» [20, с. 56].

Буквально за п'ятнадцять років від початку карколомних змін «битви за мистецтво», усе без винятку радянське мистецтво опинилося в тисках уніфікованого «національного за формою та соціалістичного за змістом» творчого методу, який якомога точно відповідав реаліям системи тоталітарного ладу – часу «барабанної риторики й худфондівського вождізму» [6, с. 100], коли «щодня тривала робота з бухгалтерського обліку й сортування мистців не згідно з їхньою мистецькою значущістю, а відповідно до партійної лояльності» [6, с. 183-184].

Процес занепаду вітражного мистецтва був стрімким. Однак скло як матеріал, здатний обмежити великий простір, пропускаючи при цьому світло, дуже швидко знаходить підтримку у колах радянських фахівців, які вважають його «незамінним» [23, с. 63]. Зокрема, при розбудові павільйонів для Першої сільськогосподарської виставки у Москві 1923–1923 рр. архітектор О. Кузнецов (1874–1954) разом зі студентами Вхутемасу проектує споруди з дерева із великими площами скління; схожим був спроектований одним з лідерів радянського архітектурного авангарду К. Мельниковим (1890–1974) павільйон СРСР на Міжнародній виставці сучасного декоративного мистецтва у Парижі 1925 р. В опублікованому влітку 1931 р. конкурсному завданні першого відкритого конкурсу на проект Палацу Рад було заявлено, що «споруда вимагає простору для масових зібрань, процесів і парадів, наявності денного світла в масових аудиторіях» [8, с. 27].

Скло стає одним з провідних, естетично осмислених матеріалів в архітектурі конструктивізму. Прикладом цьому є, зокрема, споруда харківського Держпрому з традиційними «стрічковими» вікнами та цільними металевими прозорими «вітражами» сходових прольотів – не художнє об'ємне двошарове скління з дрібним «конструктивістським склінням» у дубових рамах (під час реконструкції 2000-х замінене одношаровими склопакетами з імітацією первинного рисунку скління) [7]. Цікаво, що насичений склом фасад Держпрому за задумом його авторів був спрямований на схід так, щоб вечірнє сонце просвічувало його наскрізь, створюючи ефект простору, об'єму і легкості. При тому західні вікна у променах сонця мали «палахкотіти вогнем». Однак в цілому конструктивізм і архітектурний функціоналізм 1920-х–30-х, яким притаманні логічність, мінімалізм, виразність

матеріалів та «чистих форм», не передбачали наявності художніх елементів.

Лише наприкінці 1930-х рр. виник інтерес до здатності скла розцвічувати наскрізне світло був, як на наш погляд, обумовлений кількома факторами. Перш за все, це пошуки і відкриття в галузі кольорознавства. Зокрема в Європі широкого розвитку набули «формальні» ідеї принципів кольорової організації просторового середовища художників групи «ДеСтейль», нові рішення архітектурної поліхромії школи у Баухаузі, знахідка Ф. Леже щодо освітлення будівель кольоровим світлом [19, сс. 2;30] тощо. Глибокі дослідження в області експериментального вивчення кольору проводилися в Інституті ім. Рєпіна (м. Ленінград) створюється лабораторія кольорів, керівником якої було призначено проф. Б. Компанійського [19, с. 29].

Вважаємо за необхідне підкреслити, що з 1928 р. бере свій початок поступова але цілеспрямована критика станкової картини в традиційному розумінні взагалі, як індивідуалістичного «буржуазного елемента». На перший план виходить самодіяльність та пролетарське мистецтво з агітаційними стендами, сатиричними інсталяціями, кінетичними об'єктами, плакатом, поліграфією, художньою фотографією, кіномистецтвом і архітектурою з монументальним живописом (щоправда, виключно з фресками). У зв'язку з цим у створеному 1930 на базі ленінградської Академії мистецтв *культурно-ідеологічному* Інституті пролетарського зображального мистецтва ліквідовано факультет станкового живопису і поруч з факультетами *скульптури, декоративно-конструкторським та клубно-педагогічним* створено факультет *монументального живопису* з відділеннями масово-побутового та будівельно-монументального живопису [8, с. 23]. Щоправда, влітку 1932 р., після «проголошення» соцреалізму та утворення Спілки художників, його було реорганізовано в ЛІНЖАС; 1934 р. було відновлено систему індивідуальних майстерень (в першу чергу живописних). Відтоді «станковізм» міцно входить до принципів радянського мистецтва, з часом підмінивши саму природу радянського монументального живопису. «Реорганізаціям та скасуванню були піддані найкращі заклади художньо-промислового спрямування ..., такі ж факультети чи відділи у Харкові, Києві й Одесі. Показово, що навіть актуальний на той час конструктивізм було визнано «українською націоналістичною вигадкою», тому саме монументалісти зазнали перших найжорстокіших репресій. Драматизм ситуації полягав у тому, що влада виразно окреслила роль мистецької школи – бути ефективним засобом впровадження штучних схем функціонування мистецтва на службі більшовицької ідеології» [39, с. 159].

Однак, склоробна промисловість в Радянській Україні попри все набувала обергів – за короткий термін у дію було введено ряд великих скляних підприємств, серед яких утворений на основі дорадянських скловиробних підприємств Костянтинівський склозавод (Донецька обл.), який на 1936 р. був одним з найбільших у Європі [21]. Зокрема, саме на ньому були вироблені «рубінове» скло для перших зірок московського кремля [23] та кришталевий фонтан, експо-

нований на Всесвітній виставці 1939 р. в Нью-Йорку, виготовлений разом із заводом «Червоний гігант» (м. Нікольск, Пензенська обл.) та Ленінградською дзеркальною фабрикою.

Центричну композицію діючого розбірного фонтану (загальна висота 4,2 м), основним елементом якого була кришталева чаша, вінчав сніп з колосся, з якого били 250 водних струменів (сьогодні зображення фонтану, відоме за світлинами 1939 р., прикрашає герб міста Костянтинівки). У дивовижному творінні авторського колективу, до якого увійшли колишній «культур-лігівець» скульптор Й. Чайков (1888–1979), уродженець Кам'яця-Подільського інженер-технолог костянтинівського склозаводу Ф. Ентеліс (1907–1995) та художник по склу нікольського заводу В. Курцаєв (1913–після 1995), кришталь, з якого була вироблена чаша (діаметр 2,25 м, вага майже 0,5 т), поєднувався з патинованою бронзою і виконаними з багатощарового скла вітражами (?).

Від кінця 1930-х нове радянське мистецтво, яке шукало виразних і потужних за впливом на свідомість глядача засобів, поступово згадує про вітражне мистецтво. Але роки забуття не минули даром. Технології класичного вітражу були призабуті, через що до сер. ХХ ст. вітраж здебільшого сприймався як великий живописний твір зі станковою чи народною специфікою. Зокрема, вітраж, виконаний для павільйону УРСР на Всесоюзній Сільськогосподарській Виставці 1939 р., де мали продемонструвати рівень досягнень радянського народу не лише у галузі сільського господарства, але й «образотворчих мистецтв», був написаний олійними фарбами на склі [5, с. 21]. Слід підкреслити, що саме вітраж як елемент зовнішнього оформлення входив у павільйони був використаний авторськими колективами чи не усіх союзних республік. Обов'язковим для кожного з них був «національний колорит» [25, с. 69] та втілення ідей «соціалістичного майбутнього», образу «нової людини» та пафосу праці в ім'я кращого грядущого.

Вітраж українського павільйону став одним з перших значних за розмірами псевдо-вітражів в українському радянському мистецтві. Він був створений і *написаний* (!) українським майстром народного розпису Параскою Власенко (1900–1960). Такий вибір художника цілком відповідає часу, оскільки, за влучним спостереженням К. Дьоготь, самодіяльна творчість у другій половині 1930-х вважалася вище професійної [16]. Як писала радянська критика, то був «типовий для України *розпис вітражу (курсив наш. – М.Р.)*, який надавав національного колориту і урочистості споруді» [Цит. за: 26]. Написаний по малюнку народної майстрині олійними фарбами на склі псевдо-вітраж точно повторював традиції народного розпису по склу [5, с. 15-24]. І це в той час, коли радянські «визволителі», проводячи ревізії в художніх музеях щойно приєднаних до СРСР західноукраїнських міст, безжалюбно знищували традиційні ікони на склі та виконані в цьому матеріалі інші роботи народних майстрів. Відтак, нечисленні і по суті експериментальні в межах радянської культури вітражі 30-х–40-х рр. ХХ ст. несуть явний відбиток впливу народного деко-

ративно-прикладного мистецтва, що проявляється не лише у наслідуванні технологій, але й в обов'язковій присутності національних орнаментів чи «етнічного» вбрання [25, с. 69].

Для розуміння загального курсу розвитку відроджуваного вітражного мистецтва СРСР важливо підкреслити, що 1947 р., через тридцять років після закриття, у Ленінграді була відновлена Академія мистецтв. «Боротьба з космополітизмом й утвердження народності і пріоритету російського мистецтва не лише радянського періоду, але й на усіх етапах його розвитку, стає першою за вагомістю задачею Академії» [11, с. 138]. Відтоді, до речі, йде початок нової боротьби з «українським буржуазним націоналізмом» та «формалізмом» (через що 1948 В. Єрмилов був виключений зі Спілки художників), а поняття «соціалістичний зміст» увібрав у себе «весь набір ідеологічних штампів: партійність, ідейність, народність і т.п.» [11, с. 142]. І чи не в першу чергу це стосується щойно реабілітованого вітражу, який одразу бере курс «на соціалізм та реалістичність».

Не останнє місце в оформленні «храмів комунізму» відігравали сюжетні та мотивно-декоративні вітражі, на які окрім чисто «парадної» функції була покладена ідеологічна роль. Можливості впливу монументального мистецтва на колективну свідомість мас давно привертало увагу тих, хто мріяв про розумне перетворення суспільства. Недарма в працях перших соціаліста-утопіста Т. Кампанелли (1568–1639) важливе значення надавалося монументальному живопису, який, на його переконання, прямо й безпосередньо служить інтересам ідеального суспільства [35, с. 215]. Напередодні Великої Вітчизняної війни Радянського Союзу (1941–45) відомий архітектор О. Щусев писав, що «архітектурна думка, очолюючи оформлення будівництва в містах і на периферії, висуває доцільний принцип синтезу пластичних мистецтв, тобто співробітництва архітектури, живопису й скульптури при спорудженні пам'ятників епохи соціалізму» [30, с. 4].

У середині ХХ ст. в справі здійснення грандіозного плану «монументального пропаганди», вітражу, поряд з іншими видами монументального мистецтва, врешті-решт, було відведено належне місце. В спеціальній періодичній пресі з'являється ряд статей про вітражне мистецтво, у ряді художніх інститутів створюються вітражні майстерні [25, с. 70]. Художнє скло відтоді вживали в новій якості, уводячи колірним акцентом та «ідейним змістом» в спорудах «сталінського ампіру». Численні Будинки культури, Палаці піонерів, робітників та колгоспників, спортивні комплекси, адміністративні споруди виступали яскравими домінантами у сірій розбудові радянських міст, а їх вітражні твори підкреслювали ідейну сутність самої архітектури, вирізняючись нарративною репрезентативністю та надмірною пафосністю. Специфіка вітражних добутоків цього періоду пов'язана із процесом їхнього виробництва. Зазвичай ескіз вітражу, часто далекий від розуміння специфіки вітражного мистецтва, виконував художник (наприклад, майстер народного орнаменту). Виконання вітражів відбувалося в кількох

існуючих вітражних майстернях Прибалтики (переважно у Латвії).

Розміри традиційних радянських вітражних композицій середини ХХ ст. досягали кількох десятків квадратних метрів. Для них властиве використання великих фрагментів плоского скла локальних кольорів, через що вони нагадують «скляні картини». Наприклад, багатофігурні вітражі для павільйону Української РСР на Всесоюзній Сільськогосподарській Виставці (1951–54) були виконані по ескізам українських художників (Г. Боня, В. Давидов, С. Кириченко, С. Отрошенко) і виконаний у матеріалі в Ризі під керівництвом Я. Біне й А. Вілкінса (розмір –8,45 мх 8 м). Присвячений 300-річчюювілею з'єднання України з Росією вітраж, установлений над центральним входом у павільйон, є досить складним у композиційному й живописному відношенні. В центрі сюжетної композиції – колоритна фігура Б. Хмельницького в оточенні козацької верхівки. Перед ним на площі біля традиційної козацької п'ятиверхої церкви численний «український люд». По суті, основним «героєм» роботи є натовп, до якого звертається гетьман. В композиції відчутна орієнтація авторів ескізу на «станковізм», через що виконаний у традиційних технологіях вітраж позбавлений монументальності, а тому виглядає як велика репрезентативна історична картина зі скла.

Із підготовкою художників СРСР до Всесвітньої виставки «Експо-58» у Брюсселі при підготовці відповідних колекцій скла виявилися нові тенденції. Саме тоді уперше був сформульований культ «чистої форми» у художньому склі навіть масового виробництва. Але по-справжньому переломним у розвитку радянського вітражного мистецтва стане 1961 р., коли у столиці СРСР відбудеться велика виставка литовського вітража, яка розкрила перед радянськими художниками незнаний ними світ класичного вітражного мистецтва. У 1960-х радянські монументалісти в стислі терміни опанують технології вітражного мистецтва. Саме тоді в Харкові буде закладене підґрунтя для виникнення школи монументального вітражу. Однак дослідження процесу становлення та розвитку вітражу Слобожанщині другої половини ХХ ст., а особливо розвиток вітражного мистецтва на сучасному етапі складають перспективи подальших досліджень, які будуть проведені найближчим часом.

Список використаних джерел

1. Аннотации иностранной и советской литературы по лёгкой промышленности: Сб.–М.: Гизлегпром, 1933.
2. Багалея Д. Материалы для истории колонизации и быта степной окраины Московского государства (Харьковской и от части Курской и Воронежской губ. в XVI–XVIII столетии). – Х.: Тип. К.Л. Счасни, 1890.
3. Багалея Д. О новых материалах для истории местного края // Сборник Харьковского Историко-филологического общества; Т. II.–Х.: Типография К.Л. Счасни, 1890.
4. Белічко Ю. Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни. – К.: Мистецтво, 1980.
5. Белічко Ю. Квітка Параски Власенко // Народна творчість та етнографія.– 1967. – № 3.– С.21.
6. Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910–30-х років: Науково-популярне видання. – К.: Темпора, 2009.
7. Буряк А., Черкасова Е. и др. Госпром – спаси то, что еще можно // Anima Rerum: Душа вещей. – Ч.3/4. – Х.-К.:

- Раритеты Украины, 2007. – С. 6–8.
8. *Васильев М., Деготь К.* Левоє искусство и политика в СССР. Хроника исторических событий 1926–1937 // Борьба за знамя: советское искусство между Троцким и Сталиным: 1926–1936 [Каталог выставки в Новом Манеже]. – М.: ММСИ, 2008. – С. 12–14.
9. *Волобаева Т.* Витраж в русской культуре: Санкт-Петербург и его пам'ятники: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. / ГНИУК «Российский институт истории искусства» МК РФ. – СПб., 1999.
10. *Гах І.* Храмовий вітраж Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст.: західноєвропейський контекст (становлення, художні особливості, проблеми реставрації): Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.06 / ЛНАМ. – Львів, 2006.
11. *Голомисток І.* Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – с.
12. *Грималюк Р.* Вітражі Львова другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.06 / ЛНАМ. – Львів, 1996.
13. *Грималюк Р.* Вітражний іконостас Свято-Івано-Усікновенського храму у Харкові // Вісник ХДАДМ. Зб. наук. пр. – Х.: ХДАДМ, 2009. – № 11.
14. *Данилевский В.* Ломоносов М.В. и художественное стекло. – М.-Л.: Наука, 1964.
15. *Дашкевич М.* Строительное искусство – Вып. 5 [строительные материалы]. – Х.: Госуд. Изд. Украины, 1925, – С. 41–43.
16. *Деготь К.* В поисках советского модернизма // Борьба за знамя: советское искусство между Троцким и Сталиным: 1926–1936 [Каталог выставки в Новом Манеже]. – М.: ММСИ, 2008. – С. 8–9.
17. *Деготь К.* Эстетическая революция культурной революции // Борьба за знамя: советское искусство между Троцким и Сталиным: 1926–1936 [Каталог выставки в Новом Манеже]. – М.: ММСИ, 2008. – С. 44–53.
18. *Енциклопедія українознавства. Том І – К.*: Глобус, 1993.
19. *Ефимов А.* Формообразующее действие полихромии в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1984.
20. *Живопись 20–30 годов [Альбом].* – СПб.: Художник РСФСР, 1991.
21. *История зарубежного искусства.* – М.: Изобразительное искусство, 1984.
22. *История Свято-Иоанно-Усекновенского храма.* – Х.: Харьков, 2007. – С. 37–42.
23. *Качалов Н.* Стекло. – М.: Изд. Акад. наук СССР, 1959.
24. *Княжицкая Т.* Алтарный образ Исаакиевского собора и его значение для истории русского искусства // Художественное стекло и витраж. – Вып. 5. – М., 2010.
25. *Минухин Е.* Витражи. – Рига: Латвийское государственное издательство, 1959.
26. *Павильоны: Украинская ССР [Электронный ресурс] // Всесоюзная сельскохозяйственная выставка в Москве (1939–41; 1951–59) [Сайт].* – Режим доступа: <http://bcxb.ru/pavils/pavils39.htm> (19.09.2013). – Загол. з екрану.
27. *Петербургские витражи [буклет] / экспозиция в Комендантском доме Петропавловской крепости; концепция Макогонова М. Л.* – С-Пб: изд. Отд. ГМИСПб, типогр. «Белл», 2004.
28. *Пронін О., Тищенко Г.* З історії вітражів Харкова // Проблеми збереження та відновлення історичної пам'яті: Наукова конф. з питань музеєзнавства та історичного краєзнавства: Тези доп. – Х.: ХДІК, 1994. – С. 99.
29. *Редин Е.* Материалы к изучению церковных древностей Украины. Церкви города Харькова. – Х.: Типогр. «Печатно-дело» кн. К.Н. Гагарина, 1905.
30. *Сообщения института истории искусств: Вып. 4–5 [Живопись. Скульптура. Архитектура].* – М.: Изд. Академии Наук СССР, 1954.
31. *Таранушенко С.* Покровский собор у Харкові // Таранушенко С. Наукова спадщина. Харківський період дослідження 1918–1932 рр. – Х.: Видавець Савчук О.О., 2011.
32. *Тесленко І.* Сквозь стекла яркие увиденные судьбы... // Anima Rerum: Душа вещей. – Вып. 3–4. – Х.-К.: Раритеты Украины, 2007. – С. 42–45.
33. *Тищенко Г.* Произведения витражного искусства начала XX века в Харькове // Вопросы архитектуры: Тезисы докладов VIII научной конференции кафедр архитектуры. – М.: Стройиздат, 1975. – С. 33–34.
34. *Тищенко Г., Пронин А.* Витражи в Украине // Традиції та новачі у вищій художній та архітектурній освіті: Мистецтвознавство. Зб. наук. пр. – Х.: ХХПІ, 2001–2002. – Вип. 2–3/1. – С. 63–74.
35. *Толстой В.* Исторические судьбы монументального искусства // Советское монументальное искусство / ред. кол. В.К. Васильцов, Н.В. Воронов. – Вып. 5; – М.: Советский художник, 1984.
36. *Харків і губернія на сторінках газети «Південний край» 1880–1918*
37. *Чиффо Рагин В., Хиггинс М. К.* Искусство витража. От истоков к современности. – М.: Белый город, 2004.
38. *Шелковников Б.* Русское художественное стекло. – Л.: Советский художник, 1969.
39. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Львів: Українські технології, 2005.
40. *Ямпольский Б.* Транспарантная живопись: от мифа к театру / Советское искусствознание. – Вып. 21. – М.: Искусство, 1986. – С. 277–305.