

УДК 74:739/748(477)"19"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.19>**Роготченко Олексій Олексійович,**

доктор мистецтвознавства, професор,

головний науковий співробітник

Інституту проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтва України

ORCID ID: 0000-0003-4631-8260

rogotchenko2007@ukr.net

ЮВЕЛІРНІ ПРИКРАСИ ЗІ СКЛОМ ТА САМОЦВІТАМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ВИРОБНИЦТВІ 1950-Х–1960-Х РОКІВ

Мета статті – дослідити трансформації в галузі художнього металу України і діяльності вітчизняних ювелірів, що спеціалізувалися на виготовленні прикрас упродовж 1950-х–1960-х рр. Розглянуто специфіку організаційно-творчих процесів в означеній царині. Окреслено становлення мережі приватних майстерень, окремі віхи діяльності ювелірів-ремонтників, у тому числі під проводом Ремпобуттехніки і Ремточмеханіки. Унаочнено зв'язок окремих осередків художнього металу з провідними школами Вижниці та Косова, Львова та Києва. Основна ідея дослідження пов'язана з новим асортиментом виробництва і окремих майстрів 1950-х–1960-х рр. Інструментарій дослідження складається з принципу достовірності, мистецтвознавчого, дизайнерського і менеджерського підходів, онтологічного, аксіологічного, герменевтичного, соціокультурного, крос-культурного, історико-генетичного, історико-хронологічного, історико-порівняльного (компаративного) й методу мистецтвознавчого аналізу. З-поміж основних завдань дослідження слід виділити – унаочнення імен конкретних художників, котрі працювали з прикрасами в означений період, характеристики асортименту майстерень і підприємств України в галузі 1950-х–1960-х рр. Крім того, наголошено на проблемі вивчення технік виконання виробів вказаного періоду часу, акцентовано особливості застосування ювелірно-виробного каміння і вставок зі скла та емалей, проаналізовано шляхи постачання останніх, у тому числі з закордону. Констатовано недостатню увагу у вітчизняному мистецтвознавстві до джерел інспірації окремих виробів, пов'язаних із впливами ювелірного мистецтва Кавказу (Грузії, Вірменії), країни Балтії (Литви, Латвії, Естонії). Розкрито асортимент вітчизняних підприємств, де працювали ювеліри в 1950-х–1960-х роках, а також продукцію художників, які працювали напівлегально, чи нелегально (усього близько тридцяти осіб).

Ключові слова: прикраси, скло, художній метал, кришталь, фарфор, самоцвіти, ювелірне мистецтво, емаль, традиція, мода, Україна, ХХ століття.

Rohotchenko Oleksii. GLASS AND GEMSTONE JEWELRY MADE IN UKRAINE IN THE 1950s–1960s

The purpose of the article is to investigate transformations in the art metal industry of Ukraine and the activities of domestic jewelers specializing in the manufacture of jewelry during the 1950s and 1960s. The specifics of organizational and creative processes in the specified area are considered. The formation of a network of private workshops, individual milestones of jewelers-repairers, including those led by Rempobuttechnika and Remtochmechanika, are outlined. The connection of individual centers of artistic metal with the leading schools of Vyzhnytsia and Kosov, Lviv and Kyiv is visualized. The main idea of the research is related to the new assortment of productions and individual masters of the 1950s and 1960s. The research toolkit consists of the principle of authenticity, art history, design and management approaches, ontological, axiological, hermeneutic, sociocultural, cross-cultural, historical-genetic, historical-chronological, historical-comparative (comparative) and method art analysis. Among the main tasks of the research, it should be highlighted – the visualization of the names of specific artists who worked with jewelry in the specified period, the characteristics of the range of workshops and enterprises of Ukraine in the field of the 1950s – 1960s. In addition, the problem of studying the techniques of making products of the specified time period is emphasized, the peculiarities of the use of jewelry-making stones and inserts made of glass and enamels are emphasized, and the ways of supplying the latter, including from abroad, are analyzed. Insufficient attention in domestic art studies to the sources of inspiration for individual products related to the influences of the jewelry art of the Caucasus (Georgia, Armenia) and the Baltic countries (Lithuania, Latvia, Estonia) was noted. An assortment of native enterprises, where jewelers were

employed in the 1950s and 1960s, as well as the products of artists who worked semi-legally or illegally (about thirty people in total) were revealed.

Key words: *jewelry, glass, art metal, crystal, porcelain, gems, jewelry art, enamel, tradition, fashion, Ukraine, 20th century.*

Постановка проблеми. Після Другої світової війни на об'єднаних землях України потроху почало відроджуватися виробництво біжутерії та ювелірних виробів. Однак, процеси кооперації 1920-х – початку 1930-х вже не мали права на існування від межі 1940-х – початку 1950-х рр., коли ставка ставилася на розбудову великих («колективних») підприємств, що мали працювати виключно на прибуток держави. Художник-ремісник в таких умовах отримував єдину можливість – отримувати зарплату. Як додатковий можна було розглядати прибуток у вигляді премій після перемог у соціалістичних змаганнях між підприємствами, або коли працівник зробив план п'ятирічки за чотири роки.

При цьому часто художники в умовах промислових виробництв ставали лише проєктантами ідеї виробу, авторами розробки художнього образу. А всі операції з виготовлення готових виробів лягали на плечі інших фахівців ювелірної справи. Унікальні авторські, нетиражовані вироби від 1950-х приватно замовляли у «нелегалів», майстрів, що займалися виготовленням невеликої кількості ювелірних виробів для вибагливої публіки. Але, зважаючи на те, що носіння надзвичайно коштовних ювелірних виробів привертало занадто багато уваги до походження статків, часто у цей період продавалися вироби з недорогим самоцвітним камінням, або вставками з кольорового скла та емалей.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремо питання організаційно-творчих процесів в означеній царині досі уважно не розглядалося. Однак, окремі віхи розвитку галузі ювелірного післявоєнного часу прослідковуються за матеріалами архіву УКООПХУ-ДОЖНИК [1]. Приклади творів 1950-х – 1960-х років, застосування технік ювелірної обробки й різновиди українських традиційних прикрас розкрито у працях художника О. Гаркуса [3, с. 283–285], кандидата мистецтвознавства С. Боньковської [2, с. 751],

докторів мистецтвознавства О. Роготченка [5, с. 117–121], Р. Шмагала [9, с. 3–518], О. Шкільної (зі співавторами) [7, с. 353–365; 8, с. 64–70; 10, с. 35–55]. Окремі питання розвитку ювелірного ринку України розкрито в інтерв'ю з В. М. Абрамовим [6].

Виклад основного матеріалу. З початку 1950-х років почалося повільне відновлення знищеної ювелірної промисловості на державному рівні. Дефіцит як явище породжував збочення в економіці. Монополісти державних виробництв диктували свої закони, норми, цінову політику, і вже такі «дріб'язкові» питання, як дизайн, образ чи стиль, ставали малозначущими. В усьому СРСР асортимент золотих і срібних виробів (за винятком прибалтійських республік) практично не видозмінювався. Це стосувалося й багатьох інших виробництв легкої промисловості та Міністерства промисловості будівельних матеріалів, яким була підпорядкована переважна більшість заводів і фабрик, що виробляли текстиль, гутне скло, кришталь, фарфор, фаянс, кераміку, вишивку і т. ін.

Попит набагато перевищував потужності виробництва, і впровадження художниками нових форм, моделей і прийомів оздоблення були небажаними, часом навіть небезпечними для керівництва, бо це неодмінно вимагало переобладнання знайомого робітникам процесу, порушувало часові нормативи і призводило, врешті, до недопустимого подорожчання кінцевого результату – продукції. Це у свою чергу наражало технологів на нову неприємність, що полягала в необхідності розробки та затвердження в інстанціях нових норм і технічної документації.

Майстерні металопластики в повоєнні роки зосереджувалися в системі Художнього фонду, підприємств Міністерства промисловості будівельних матеріалів (під патронатом якого працював «Укрхудожпром» і ЦХКТБ), підприємств регіональних облспоживспілок, «Ремпобуттехніки» тощо. Практично всі

тогочасні підприємства завжди мали в штатному розписі заводського художника.

З-поміж найбільш цінних прикрас для широкого вжитку вважалися твори з ювелірно-виробним камінням (гірським кришталем, бурштином, малахітом), цебто напівдорогоцінним камінням, а також із керамічними чи фарфоровими вставками, склом, емаллями.

Насамперед це було продиктовано економічним складником. Митець мусив розробити ескіз і пробний екземпляр майбутнього твору, що запускали згодом у виробництво багатотисячними тиражами. Керівництво підприємства, головку й самого міністерства в такий спосіб знімало з себе відповідальність за можливий провал виробу. Разом з тим випускники технікумів та вишів, на зразок КТІЛПу (Київський технологічний інститут легкої промисловості), КДХІ (Київський державний художній інститут), ЛПДМ (Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва), Вижницького та Косівського художніх училищ і технікумів прикладного мистецтва на території Лаври в Києві, Дніпропетровського художнього училища, Донецького художнього училища, Художнього училища імені Самокиша в Сімферополі, працювали на посадах художників на підприємствах України.

Заводські художники – це окрема каста творчих людей, що працювали на виробництві й мусили миритися із законами тодішнього часу та ставленням до них вищих ешелонів міністерської влади. Болючим питанням залишалося впровадження вже розроблених нових зразків у виробництво. Траплялися різні, навіть курйозні, ситуації. Виробництво могло роками випускати малоцікаві в художньому плані зразки, а затвердження на художніх радах і впровадження нової сучасної моделі консервувалося на роки.

Водночас керівництво вимагало від художника розробок нових зразків, і доробок практично кожного заводського митця обчислювався сотнями нових ідей, промальованих і підготовлених до серійного чи малосерійного виробництва. Ситуацію ускладнювало те, що, як уже згадано раніше, зміни прейскурантів, норм затраченого робочого часу на кожну операцію, ціноутворення, технологій

процесу та навичок робітників були небажаними для керівництва, адже абсолютно не змінювали кінцевого результату – продажу товару та виконання плану.

Впровадження нових зразків та ідей додавали ризику та нових незручностей у реалізації. Безликий покупець величезної держави був невибагливим і не вимагав надмірної якості та нових художніх образів. А найбільша небезпека крилася в тому, що новий витвір міг не сподобатися, певний час гірше реалізовуватися чи, навпаки, сподобатися і становити конкуренцію своєму ж виробництву стосовно інших моделей. Формально заводський художник працював, його твори проходили через художні ради підприємств і міністерств. Це було своєрідним творчим звітом заводського художника і водночас виправданням заробітної платні, яка уже на початок шістдесятих років істотно перевищувала заробітки художників інших галузей.

Тому, за винятком нових зразків, замовлених і розроблених під конкретні дати: до 100-річчя від дня народження Леніна; до кожних роковин соціалістичної революції; до круглих дат перемоги у війні; до ювілеїв лідерів комуністичної партії і уряду тощо, усі інші художні розробки впроваджували на виробництвах дуже кволо й довго [1, с. 357]. Таке впровадження було політично й економічно не вигідним. Невигідним усім, крім художників. Але і тут знаходився компроміс.

Гонорар заводському художнику виплачували за зразок, що був затверджений художньою радою. Ескіз, що виставляли на обласній, республіканській чи всесоюзній художній виставці, прирівнювали до твору, а виставка йшла в залік для вступу до Спілки художників. Траплялися ситуації, коли роботи заводських художників ніколи не долали межу виставкової картини. Таке чи майже таке становище панувало не лише в ювелірній промисловості [9].

Серед підприємств, де художники працювали в традиціях, наближених до народних, слід віднести художньо-промисловий комбінат «Гуцульщина», на який переважно потрапляли лише деякі випускники Вижницького та Косівського училищ. Ці художники

відігравали надзвичайно важливу роль у формуванні, а головне, збереженні народних традицій краю. Як уже згадувалося, у Вишницькому училищі прикладного мистецтва було відкрито відділ художньої обробки металу (1957 р.), де протягом багатьох років працювало подружжя Шишкіних. Вони впровадили нові для гуцулів техніки обробки металу – філігрань, перегородчасту емаль, рельєфну гравюру.

Але введення нових технік обробки металу та мотивів орнаментики красносельської школи в навчальний процес училища відтіснило на другий план традиційну гуцульську металопластику. Крім того, це поєднання мало й позитивний ефект – значно розширило технічні можливості виготовлення виробів, сприяло відродженню виїмчастої емалі, характерної для давньоукраїнського мистецтва [3, с. 283–285].

Підприємства-монополісти через відсутність конкуренції десятиліттями випускали ті самі зразки та штучно утримували дефіцит. Вони були під опікою уряду й закону, оскільки статті Кримінального кодексу УРСР надійно охороняли державні підприємства від можливих конкурентів недержавного чи напівдержавного виробника.

Золото, діаманти та більшість інших дорогоцінних і напівдорогоцінних каменів із потенційних витворів мистецтва перетворилися на примітивну валюту, заощадження капіталів, де стабільність ціни, на відміну від девальвованого карбованця, була величиною сталою, а тому підробка грошей і виготовлення без дозволу золотих чи навіть срібних ювелірних виробів каралися однаково. Дозвіл на виготовлення чи реставрацію, крім державних заводів, мали цехи обласних побутових комбінатів – «Ремпобуттехніка». Так, на київському підприємстві «Ремпобуттехніка» працювало понад сотню робітників, обласні виробництва були значно менші, з кількістю працюючих до десяти. Серйозної конкуренції політиці державного сектора вони не створювали.

Від середини 1950-х років почали створюватися в маленьких містечках окремі ювелірні майстерні, працівники яких здебільшого займалися реставрацією та гравіруванням.

Дозволу використання дорогоцінних металів у таких майстернях практично не було. Звичайно, залишалися майстри, що працювали вдома, реставруючи старі й виготовляючи нові твори із золота та срібла, порушуючи в такий спосіб чинне законодавство та потрапляючи час від часу до кабінетів слідчих. Та в кількісній пропорції до п'ятдесятимільйонної держави три десятки нелегалів не могли реально вплинути на перебіг подій.

Позадержавне ювелірне мистецтво і ювелірне виробництво, які в цивілізованих країнах світу дотували держави в податковій політиці, в Радянському Союзі взагалі і в Україні зокрема набули слави напівкримінального промислу з гучними карними справами та цілковитим збоченням художнього процесу. Техніка й засоби виробництва залишалися старими, дідівськими, а різниця між картинками з виробами в іноземних каталогах і проспектах та реально зробленими творами декоративно-ужиткового мистецтва в заводських цехах радянської України була разючою.

Вакуум невикористаних можливостей та образного ряду в біжутерійному і ювелірному мистецтві почав заповнюватися в інший спосіб. Відродити ювелірну славу і міць знищених дореволюційних цехів і фабрик Фаберже, Маршака та інших судилося не державним установам із заводськими можливостями, а майстрам народної творчості, що здебільшого працювали на кухнях «на коліні», маючи маленький верстачок, побоюючись сусідів, щоб не заявили в міліцію про надто гучно працюючий каменеобробний механізм, переобладнаний із побутового соковичавлювача.

Технічні засоби таких майстерень були найпростішими: алмазний диск прилаштовано до двигуна від пральної машини, камера від волейбольного м'яча під ногою – саморобні міхи, зубопротезна горілка. Матеріали, що використовували майстри: мельхіор, мідь, латунь. Припій теж був саморобний: брали срібну царську полтину, додавали п'ять копійок у будь-якому наборі. Все це переплавляли й настругували грубим напилком з домішкою 209-го флюсу (винесеного другом з інститутської хімлабораторії), або додавали буру з борною кислотою в рівних частинах.

Каміння використовували спочатку «підножне». Це був сердолік з Планерського, аметистова друза з Волині, малахіт з Конго, якщо пощастило, бірюза з Шахітау – колишніх шахських копалень у пустелі на кордоні з Афганістаном, перли річні вітчизняні та заморські геліотиси й чорно-білі перлини, а до того ж бурштин (рис. 1) [4]. Подеколи митці зверталися до вставок з кольорового скла та емалей.

Так, у Києві в післявоєнний період працювало кілька комісійних магазинів, що спеціалізувалися на продажу антикваріату, живопису, посуду. За законами того часу ці магазини не мали офіційного дозволу продавати нові вироби. Тому знаходився компроміс між тим, хто здавав у продаж, і тим, хто реалізовував. Минуло понад пів століття, і важко сьогодні заявляти напевно, що рівень комісійних експозицій був нижчим від рівня художніх художондівських салонів. Це було б несправедливо, але відсутність художніх рад, звичайно, мала свої наслідки.

У київському ювелірному соціумі авторів і твори легко можна було ідентифікувати – хто з вулиці Червоноармійської чи Львівської площі (там працювали найбільші комісійні магазини), а хто з салонів на вулиці Леніна (вищого – центрального і нижчого), що були поруч із магазином «Тютюн».

Україна, рівна серед рівних, йшла практично тими ж шляхами розвитку своєї національної культури та пластичних мистецтв, що

й всі інші республіки колишнього СРСР. Звичайно, це насамперед стосується ужиткового мистецтва.

Реанімовані художні промисли при міністерствах легкої, місцевої промисловості, будівельних матеріалів та в Спілці художників намагалися відродити національне народне мистецтво. І в тих республіках, де ювелірні вироби були визнані традиційно народними, – у Грузії, Вірменії, республіках Сходу, уваги майстрам, що працювали в народних традиціях, надавали більше.

Це, безумовно, допомагало виживанню ювелірного мистецтва загалом, хоча доволі часто слугувало причиною конфлікту між художниками традиційної народної етнографічної орієнтації та представниками інших напрямків у металопластиці. Насамперед конфліктність ситуації стосувалася прийому до членів Спілки художників і закупівлі творів із виставок. Республіки Прибалтики, де питома вага ювелірного традиційного та сучасного мистецтва була достатньо великою, швидко зрозуміли економічну перевагу розвитку народних промислів.

Це сприяло прискоренню розвитку мистецтва металопластики і народженню ювелірних кооперативів й артгільей. Частка художників-ювелірів у Спілках художників Латвії, Литви, Естонії була найбільшою серед усього СРСР.

Одним із перших перейшов на творчу роботу та заснував власну художню майстерню косівчанин Роман Стринадюк. Він довгий час працював на комбінаті «Гуцульщина», а коли опинився на «своїх хлібах», то почав розвивати не лише карпатське народне ювелірне мистецтво, а й авторське професійне. Його відомі художні твори були присвячені мисливській і побутовій тематиці. Замовник диктував свій смак, і митець доволі часто мусив цьому смакові коритися [2, с. 751].

У той час (середина 1960-х) у системі художнього фонду працювали Степан Ковалюк та Михайло Катеринюк – обидва випускники Вижницького училища. Відсутність розгалуженої української професійної школи металопластики швидко почала даватися взнаки.



Рис. 1. Каблучка з бурштином-маркізом. Мельхіор з посрібненням. Скань. 1960-ті рр.

Знищені радянською владою майстерні та професійні школи дореволюційної України на довгі сорок років спровокували вакуум у ювелірному розвитку країни. Випускників Вижниць та Косова в Україні 1960-х у повному розумінні слова були одиниці. Переважна їх більшість після закінчення навчання отримували розподіл на обласні «Ремпобуттехніки» та «Ремточмеханіки», на підприємства та державні ювелірні заводи.

Майстерні «Охорони пам'яток», що працювали в Лаврському заповіднику в Києві, і цех на столичному заводі столових приборів, намагалися відродити українське ювелірство, але у своєму складі професійних художників і технологів не мали. У кращому разі це були здібні, талановиті інженери та художники споріднених спеціальностей. Ці цехи виготовляли в скромній кількості значки, медалі, кубки, емалеві вставки на ложках та виделках, а також затискачі до краваток спочатку з кабошонів, закуплених у росії. Згодом було налагоджено своє каменерізання й обробка.

Висновки. Отже, ключових художників ювелірства для української галузі від 1950-х рр. готували Вижниця, Косів, де

майстри спеціалізувалися на мосяжництві й знанні традиційних гуцульських прикрас, а також Львів та Київ. При цьому випускників за вимогами тодішньої інфраструктури галузі працевлаштовували, насамперед, до ремонтних майстерень, що працювали в межах Ремпобуттехніки і Ремточмеханіки. Деякі з них працювали напівлегально чи нелегально, що сказувалося на використанні, як правило, недорогих матеріалів (мельхіор, мідь, латунь). Загалом на вказаний період часу в галузі ювелірства України діяло близько 30 художників.

Основними техніками, в яких вони працювали у 1950-х – 1960-х рр., були філігрань, перегородчаста емаль, рельєфна гравюра, каменерізання й обробка каменю. Вставки виконувалися сердоліку, геліотісу, перлин, аметисту, малахіту, бурштину, гірського кришталю, кольорового скла, фарфору. Самоцвіти в цей час постачалися з Волині, Криму, Уралу, Західної Азії (родовища поблизу Афганістану), Африки (Конго) тощо. Продукції ювелірних майстерень у вказаний період включала значки, медалі, кубки, емалеві вставки на ложках та виделках, затискачі до краваток, прикраси.

Література:

1. Архів УКООПХУДОЖНИК. Ф. 488. Оп. 1. Спр. 9. С. 357.
2. Боньковська С. Художній метал. *Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат*: [у 4 т]. Т. 2: Етнологія та мистецтвознавство. Львів, 2006. С. 751.
3. Гаркус О. До історії розвитку художнього металу на Гуцульщині в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: мистецькі обрії 2012 / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України*. Київ, 2012. Вип. 4 (14/15). С. 283–285.
4. Музей бурштину [єдиний в Україні, відкрився в Рівному 2010 р.]. URL: <https://rkm.event.net.ua> (дата звернення 11.11.2024).
5. Роготченко О. Ювелірне мистецтво України: радянський період. *Сучасне мистецтво*: [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 117–127.
6. Сучасний ювелірний ринок України: [інтерв'ю з В. М. Абрамовим]. *24 карати: мода, стиль, коштовності*. 1999. № 2. С. 32–35.
7. Школьна О., Ковальчук О. Баламути – традиційні українські ювелірні прикраси ХІХ – початку ХХІ століть. *Деміурґ: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2023. Том 6, №2. С. 353–365. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292162>
8. Школьна О. Сатинові та карнавальні намиста як сучасні вінтажні прикраси. *Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України*: зб. мат-лів Всеукр. наук.-практ. конф. / ред. рада А. А. Руденченко, В. І. Зайцева, О. В. Ковальчук та ін. Київ, 2024. С. 64–70.
9. Шагал Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів: Укр. технології, 2005. 528 с. : іл.
10. Shkolna O., Kapitan L. Ancient Ukrainian Jewelry “Yahnusky” as Memorials of the 17th – the beginning of the 21st Centuries. *East European Historical Bulletin*. 2023. 29, p. 35–55. doi: 10.24919/2519-058X.29.292944

References:

1. Arkhiv UKOOPKhUDOZhNYK [*Archive UKOOPHUDOJNYK*]. F. 488. Op. 1. Spr. 9. P. 357 [in Ukrainian].
2. Bonkovska, S. (2006). Khudozhnii metal. Etnohenez ta etnichna istoriia naselennia Ukrainskykh Karpat: [u 4 t]. T. 2: Etnolohiia ta mystetstvoznavstvo [*Artistic metal. Ethnogenesis and ethnic history of the population of the Ukrainian Carpathians: [in 4 volumes]. T. 2: Ethnology and art history*]. Lviv, P. 751 [in Ukrainian].
3. Harkus, O. (2012). Do istorii rozvytku khudozhnogo metalu na Hutsulshchyni v druhii polovyni XX – na pochatku XXI stolittia. Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoi nauky: mystetski obrii 2012 / In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrainy [*To the history of the development of artistic metal in the Hutsul region in the second half of the 20th – early 21st centuries. Current problems of artistic practice and art history: artistic horizons 2012 / Institute of problems of contemporary art of the National Academy of Sciences of Ukraine*]. Kyiv, Issue 4 (14/15). P. 283–285 [in Ukrainian].
4. Muzei burshtynu [yedynyi v Ukraini, vidkryvsia v Rivnomu 2010 r.] [*Amber Museum [the only one in Ukraine, opened in Rivne in 2010]*]. Retrieved from: <https://rkm.event.net.ua> (data zvernennia 11.11.2024) [in Ukrainian].
5. Rohotchenko, O. (2013). Yuvelirne mystetstvo Ukrainy:adianskyi period. Suchasne mystetstvo: [nauk. zb.] [*Jewelry art of Ukraine: Soviet period. Modern art: [scientific collection]*] / In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrainy [*Institute of problems of modern art of the National Academy of Sciences of Ukraine*]. Kyiv. Issue 9. P. 117–127 [in Ukrainian].
6. Suchasnyi yuvelirnyi rynek Ukrainy: [interviu z V. M. Abramovym] [*Modern jewelry market of Ukraine: [interview with V. M. Abramov]*] (1999). 24 karaty: moda, styl, koshtovnosti [*24 carats: fashion, style, jewelry*]. № 2. P. 32–35 [in Ukrainian].
7. Shkolna, O., & Kovalchuk, O. (2023). Balamuty – tradytsiini ukraïnski yuvelirni prykrasy XIX – pochatku XXI stolit. [*Balamuty – traditional Ukrainian jewelry of the 19th – early 21st centuries*]. Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu [*Demiurge: ideas, technologies, design prospects*]. Tom 6 [*Volume 6*], №2. P. 353–365 [in Ukrainian].
8. Shkolna, O. (2024). Satynovi ta karnavalni namysta yak suchasni vintazhni prykrasy. Etnokulturni tradytsii v obrazotvorchoomu mystetstvi ta dyzaini Ukrainy: zb. mat-liv Vseukr. nauk.-prakt. konf. / red.rada A. A. Rudenchenko, V. I. Zaitseva, O. V. Kovalchuk ta in. [*Satin and carnival beads as modern vintage jewelry. Ethnocultural traditions in the fine arts and design of Ukraine: collection of materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference / editorial board A. A. Rudenchenko, V. I. Zaitseva, O. V. Kovalchuk and others*]. Kyiv. P. 64–70 [in Ukrainian].
9. Shmahalo, R. T. (2005). Mystetska osvita v Ukraini seredyny XIX – seredyny XX st.: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii [*Art education in Ukraine in the mid-19th – mid-20th centuries: structuring, methodology, artistic positions*]. Lviv: Ukr. tekhnolohii, 528 s. : il. [in Ukrainian].
10. Shkolna, O. & Kapitan, L. (2023). Ancient Ukrainian Jewelry “Yahnusky” as Memorials of the 17th – the beginning of the 21st Centuries. *East European Historical Bulletin*, 29, p. 35–55.