МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Шульгина Ольга Михайловна

ЧУКОТСКО-ЭСКИМОССКОЕ КОСТОРЕЗНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ, ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗНООБРАЗИЕ

Специальность 5.10.3 — Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент
Ходаковский Евгений Валентинович

Санкт-Петербург
2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3
ГЛАВА 1. ЧУКОТСКИЙ КОСТОРЕЗНЫЙ ПРОМЫСЕЛ РУБЕЖА XIX – XX ВВ. 34
1.1. Начальный период чукотского косторезного промысла 34
1.2. Экспедиция 1917—1919 гг. Сакари Пяльси на Крайний Северо-Восток 39
ГЛАВА 2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОСТОРЕЗОВ ЧУКОТКИ И ГОСУДАРСТВЕННЫХ ИНСТИТУЦИЙ В 1920-Е ГГ. 44
2.1. Теоретические разработки Комиссии по изучению рынков кустарных изделий народностей Крайнего Севера 44
2.2. Практическая деятельность инструкторов на территории Чукотского полуострова 52
ГЛАВА 3. СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОСТОРЕЗНОГО ПРОМЫСЛА НА ЧУКОТКЕ В 1930-Е ГГ. 59
3.1. Деятельность А. Л. Горбункова и организация постоянных художественных мастерских на Чукотке 59
3.2. Иконографические источники чукотского-эскимосского косторезного искусства в художественных мастерских А. Л. Горбункова 83
3.3. Принципы работы А. Л. Горбункова с местными мастерами-косторезами чукотских мастерских 101
3.4. А. Л. Горбунков и судьбы косторезного искусства Чукотки XX — начала XXI в. 128
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 143
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ 149
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ 151
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 178
ИЛЛЮСТРАЦИИ 192

ВВЕДЕНИЕ

Искусство коренных народов Крайнего Севера привлекает внимание своей самобытностью и высокой художественной ценностью. Особенно ярким является искусство резьбы по кости чукчей и эскимосов. Несмотря на то, что чукчи и эскимосы обладают умениями выделки меха оленя и кож морского зверя и владеют навыками искусного шитья самых разнообразных изделий из этих материалов, настоящим символом художественной культуры этих народов стало косторезное искусство, включающее как скульптурные произведения, так и предметы, украшенные цветной гравировкой.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью комплексного изучения процесса становления, развития и трансформации чукотско-эскимосского косторезного искусства конца XIX — первой половины XX в. и восполнения лакун в отечественном искусствоведение в области декоративно-прикладного искусства коренных народов Крайнего Севера.

Адекватное понимание логики формирования чукотско-эскимосского косторезного искусства, а также механизмов выработки его эстетических принципов и иконографии возможно только с учетом исторического контекста, что объясняется активными внедрением нового для Чукотки советского образа жизни с начала 1920-х гг., привлечением в наиболее отдаленные и труднодоступные районы квалифицированных специалистов, среди которых были и профессиональные художники. Эти факторы оказали заметное влияние на вектор развития уникальной художественной культуры чукчей и эскимосов, которая с одной стороны, следовала старым традициям, с другой — активно заимствовала, приспосабливала и включала европейские художественные приемы того времени. В последнее время в контексте поисков представителями коренных народов России своей идентичности, формирования уникального визуального образа регионов, проявляется

повышенное внимание к их декоративно-прикладному искусству, что лишь подчеркивает важность обращения к изучению истоков формирования уже ставшей традиционной художественной культуры резьбы по кости чукчей и эскимосов.

Состояние и степень научной разработанности темы. Круг исследований, затрагивающих чукотско-эскимосское косторезное искусство, достаточно широк. Вместе с тем, в большей части работ художественных косторезный промысел рассматривается лишь косвенно, а вопрос о предпосылках становления чукотско-эскимосского косторезного искусства и история первых этапов развития косторезного промысла Чукотки в искусствоведческом ключе остаются не проработанными.

В диссертации обозначенная тема раскрывается на широком историческом фоне — с конца XIX до первой половины XX века, т. е. фактически от появления первых художественных косторезных изделий чукчей и эскимосов до рассмотрения состояния чукотско-эскимосского косторезного искусства середины XX века, показывая функциональные и качественные изменения, которые претерпевало искусство обработки моржовой кости на Чукотке в этом промежутке времени. Соответственно, теоретический фундамент представленной диссертации составляет круг публикаций, которые освещают различные аспекты исследуемой области искусства. Прежде всего, к ним относятся исследования этнографии Чукотки, содержащие наблюдения о материальной и духовной культуре чукчей и эскимосов в тесной связи с событиями исторического порядка; научные труды по развитию народного искусства в целом, и специальные работы, посвященные чукотско-эскимосскому косторезному искусству. Рассмотрение всех вышеперечисленных направлений, которые ранее освещались как в работах отечественных, так и зарубежных исследователей, необходимо для формулировки аргументированных выводов диссертационного исследования.

В отечественной науке интерес к искусству чукчей и эскимосов как части материальной и духовной культуры коренных жителей Чукотского полуострова возник на рубеже XIX—XX вв. и непосредственно связан с выходом фундаментальных трудов В. Г. Богораза (Тана), «отца» чукчеведения[1]. Ряд трудов был опубликован Богоразом на основе материалов, собранных на Колыме и в нижнеколымском районе среди русского населения, у чукчей, чуванцев, ламутов и тунгусов во время Сибиряковской (Якутской) экспедиции Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества (1894—1896)[2], направленной на проведение этнографических исследований, изучение общественного строя, экономики, материальной и духовной культуры народов Якутского края. Кроме того, этнограф привлекал данные из Северо-Тихоокеанской экспедиции Джесупа (1897—1902), первоочередной целью которой была проверка теории происхождения индейцев от народов Сибири и Дальнего Востока. Экспедиция была масштабной и охватывала как американское побережье Берингова пролива, так и малоизученные районы Крайнего Севера Азии, Восточную Сибирь и Дальний Восток. Для диссертационного исследования важны результаты этой масштабной экспедиции, зафиксировавшей в синхронии огромный пласт данных о коренном населении Северной Америки и Восточной Азии и Сибири, к которым исследователи обращаются до настоящего времени. Так, к 1930 году вышло 12 томов серии научных публикаций под общим названием «Memoirs of the Jesup North Pacific Expedition»[3], некоторые из которых привлекались и в

---

[1] См.: *Богораз В. Г.* Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, собранные в Колымском округе В. Г. Богоразом: Ч.1 // Труды Якутской экспедиции, снаряженной на средства И. М. Сибирякова; Отд. 3. Т. 11. Ч. 3. — СПб.: Имп. Акад. наук, 1900; *Богораз В. Г.* Народная литература палеоазиатов // Литература Востока. — 1919. — Вып. 1. — С. 50—68; *Богораз В. Г.* Чукотские рисунки (с 24 таблицами рисунков в тексте) // Сборник в честь 70-летия профессора Д. Н. Анучина. — М.: Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и Ко, 1913. — С. 397—420; *Bogoras W.* The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VII. — New-York, 1904; *Bogoras W*. The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VIII, Part 3. — Leiden; New-York, 1913.

[2] *Михайлова Е. А*. Владимир Германович Богораз: учёный, писатель, общественный деятель // Выдающиеся отечественные этнологи и антропологи XX века. — М., 2004. — С. 95—136. *Сирина А. А*. Письма В. Г. Богораза из Сибиряковской экспедиции // Этнографическое обозрение. — 2010. — № 2. — С. 138—149.

[3] Publications of the Jesup North Pacific Expedition. — New York: American Museum of Natural History, 1898—1903; Leiden: E. J. Brill; New York: G. E. Stechert, 1905—1930.

этом исследовании, в частности, при рассмотрении культур и искусства азиатских и американских эскимосов в начале XX века.

Анализируя труды В. Г. Богораза, отметим, что его работы посвящены комплексному изучению истории, быта и культуры чукчей. Несмотря на то, что собственно искусство обработки кости и выделки меха чукчей — лишь один из аспектов материальной культуры, которые рассматривает В. Г. Богораз, автор всё же приводит множество детальных иллюстраций, отражающих традиционную чукотскую обработку природных материалов и изготовление предметов быта. Особенно интересны опубликованные Богоразом эскизы ритуальных предметов, на которых он запечатлевает рисунки и орнаментальные мотивы, которые наносились коренными жителями Северной Евразии на предметы культа. Особо подчеркнем, что труды Богораза, описывающие обычаи и религиозные верования чукчей, являются основополагающими для понимания и интерпретации образов, которые встречаются в чукотском искусстве конца XIX в., а тексты, записанные непосредственно от чукчей и эскимосов в конце XIX в. облегчают «расшифровку» сюжетов как на косторезных предметах начала прошлого века, так и на современных изделиях.

Исследование вопросов истории чукчей расширяется и приобретает более глубокий характер лишь в послевоенные годы. Так, И. С. Вдовин в своей монографии «Очерки истории и этнографии чукчей»[4] проливает свет на главные вехи многовековой истории чукчей, затрагивая и их традиционную культуру, в том числе и материальную на разных этапах истории со времен Московской Руси (с XVII в.) до культурного строительства после образования Чукотского национального округа в 1960-е гг. Будучи учеником В. Г. Богораза, И. С. Вдовин в своих исследованиях уделяет особое внимание фольклору,

[4] *Вдовин И. С.* Очерки истории и этнографии чукчей / Акад. наук СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — М.; Л.: Наука, 1965.

привлекает архивные материалы[5]. Этот учёный ввёл в науку большую часть материалов, представляющих историю и характер взаимоотношения чукчей с соседними народами и российским государством, что помогает судить о факторах, повлиявших на становление и характер развития народных промыслов Чукотки. Большой интерес представляют также работы отечественного североведа, специалиста по этнографии и этногенетическим вопросам И. С. Гурвича. В частности, речь идёт о трудах учёного, посвящённых проблемам историко-культурных связей коренных народов Северной Азии и Северной Америки[6].

Изучение древнего этапа чукотского косторезного искусства неразрывно связано археологическим освоением Чукотки, так как именно накопленные археологами материалы служат крепким фундаментом для дальнейших искусствоведческих изысканий. Стоит отметить, что именно труды археологов составляют существенную группу материалов середины — второй половины XX в. Без преувеличения большое значение имеют работы археолога Н. Н. Дикова, который впервые вводит в научный оборот Пегтымельские петроглифы[7] — единственный в своём роде памятник древнего искусства и культуры живущих в арктических широтах людей Чукотки. На уникальных археологических и этнографических материалах основываются многочисленные работы и публикации выдающихся ученых С. А. Арутюнова и Д. А. Сергеева. В данном исследовании привлекались работы исследователей, которые были изданы после проведения археологических

[5] АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 141. — Вдовин И. С. Выписки из дел Иркутского архива то теме «Русско-чукотские отношения до XX века». 1939—1941. 71 л.

[6] *Гурвич И. С.* Этническая история северо-востока Сибири. — М.: Наука, 1966; *Гурвич И. С.* Проблемы происхождения чукчей, коряков и ительменов // Этногенез народов Севера / отв. ред. И. С. Гурвич; АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — М.: Наука, 1980; *Гурвич И. С.* К вопросу о параллелях в традиционной культуре аборигенных народов Северной Азии и Северной Америки // Традиционные культуры Северной Сибири и Северной Америки: Труды советско-американской группы по сотрудничеству в области изучения взаимодействия аборигенных народов и культур Северной Сибири и Северной Америки. — М., 1981.

[7] *Диков Н. Н.* Наскальные загадки древней Чукотки: Петроглифы Пегтымеля. — М.: Наука, 1971.

раскопок на территории древнеберингоморских могильников: Уэленского[8], под руководством С. А. Арутюнова и Д. А. Сергеева, Эквенского[9], под эгидой С. А. Арутюнова и Д. А. Сергеева, С. В. Глинского, и Чинийского[10], раскопками которого руководил Н. Н. Диков. Богатые и разнообразные материалы, открытые в погребениях указанных памятников, стали надежным подспорьем для изучения различных аспектов древнеэскимосской культуры. Артефакты чукотских могильников очень полезны для специалистов и в историческом ключе, так как позволили исследователям выделить отдельные стадии культуры древних морских зверобоев.

К наиболее значимым трудам, посвященным изучению традиционной культуры и искусства народов Крайнего Севера, относится опубликованная в 1947 г. «Древняя Культура Берингова моря и эскимосская проблема»[11] С. И. Руденко, в которой автор привлекает значительный пласт археологических материалов и историко-этнографических данных для характеристики этапов развития эскимосской культуры. Особое внимание С. И. Руденко уделяет сравнению стилей гравировок и характеризует особенности мелкой пластики древних культур. Искусство, по мнению ученого, наряду с костяными орудиями и лодками, является одним из существенных аспектов при характеристике этапов развития древней культуры эскимосов.

А. П. Окладников одним из первых указал, что именно предметы искусства, в т. ч. орнаменты и скульптура, могут служить инструментом для определения связей этносов, проживающих на Северо-Востоке Азии и

---

[8] *Арутюнов С. А., Сергеев Д. А.* Древние культуры азиатских эскимосов: (Уэленский могильник) / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. — М.: Наука, 1969.

[9] *Арутюнов С. А., Сергеев Д. А.* Проблемы этнической истории Берингоморья: Эквенский могильник / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — М.: Наука, 1975.

[10] *Диков Н. Н.* Чинийский могильник: (К истории морских зверобоев Берингова пролива) / отв. ред. акад. А. П. Окладников. — Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1974.

[11] *Руденко С. И.* Древняя культура Берингова моря и эскимосская проблема / под общ. ред. акад. Л. С. Берга и чл.-кор. Акад. наук СССР проф. В. И. Равдоникаса. — М.; Л.: Изд-во и тип. Изд-ва Главсевморпути, 1947.

другими, даже довольно отдаленными территориями[12]. Опираясь на искусствоведческий анализ, ученый отмечал, что «некоторые черты, представленные в комплексах Чукотки и Северной Америки, вероятно, можно генетически связать с неолитом Приамурья и островами Северной части Тихого океана»[13].

Значительная работа с археологическими находками чукотских могильников была проделана М. М. Бронштейном. Он одним из первых рассмотрел древнеэскимосские орнаменты в качестве историко-этнографического источника[14], сгруппировав по хронологическому принципу имеющиеся варианты древнеберингоморских орнаментов в определенную последовательную систему. Кроме того, М. М. Бронштейн предложил рассматривать древнеберингоморский орнамент на археологических предметах с Чукотского полуострова как показатель качества контактов между этносами, проживающими по обе стороны Берингова пролива[15].

Опираясь на анализ стилистических и иконографических особенностей древнеэскимосских косторезных предметов, свои исследования по разграничению бирниркской и пунукской культур проводила Е. С. Сухорукова[16]. Привлекая археологические материалы, исследователь предприняла попытку выделить и показать комплексы мотивов и орнаментов, присущие каждому из обозначенных хронологических периодов. Орнамент на костяных древнеэскимосских пластинах как один из важнейших

---

[12] *Окладников А. П.* Вклад советской археологии в изучение прошлого северных народов // Ученые записки ЛГУ. — 1950. — № 115. — С. 22—37.

[13] Там же. С. 29.

[14] *Бронштейн М. М.* Типологические варианты древнеэскимосского графического орнамента (к проблеме этнокультурной истории Берингоморья в I тыс. до н. э. — I тыс. н. э.) // Советская этнография. — 1986. — № 6. — С. 46—58; *Bronshtein M. M.* Appendix 1: Variability in Ancient Eskimo Graphic Design: On the Problem of the Ethnic and Cultural History of the Bering Sea from the 1st Millenium BC to the 1st Millenium AD // Alaska Journal of Anthropology. — 2006. — Vol. 4, no. 1—2. — P. 162—175.

[15] *Бронштейн М. М.* Этнокультурные контакты древнеберингоморских эскимосов по данным орнамента // Межэтнические контакты и развитие национальных культур: Сборник статей. — М., 1985. — С. 107—117.

[16] *Sukhorukova E. S.* The Question of the Unified Birnirk—Punuk Artistic Tradirionin th Eskimo Art of Chukotka // Alaska Journal of Anthropology. — 2006. — Vol. 4, no. 1—2. — P. 24—33.

географических и хронологических маркеров рассматривал А. А. Орехов[17]. Так, ученый рассмотрел и сравнил особенности орнаментов берингоморской культуры, культур ипиутак, бирнирк, пунук и туле, выдвинул гипотезу относительно причин такого разнообразия принципов орнаментации костяных изделий. Сравнительное трасологическое исследование костяных штампов и фрагментов керамических сосудов Эквенского могильника в сочетании с методов экспериментального моделирования провели Н. А. Алексашенко и О. В. Яншина[18]. Исследованиям материальной культуры чукчей и эскимосов посвящены научные труды К. А. Днепровского[19].

Таким образом, значительное количество артефактов, собранных археологами, дало возможность ученым рассматривать вопросы эволюции и семантики косторезного искусства коренных жителей Чукотки, их контактов с другими народами Азии и Северной Америки. Вместе с тем, несмотря на то что археологи и этнографы довольно близко подходили к искусствоведческому пониманию и осмыслению материала — к художественно-эстетическому восприятию материалов, его образным характеристикам и эмоциональной оценке, — внимание к истории развития чукотского косторезного промысла как феномена искусства носит лишь выборочный характер и не получило систематического осмысления в отечественной науке.

Систематическое и глубокое осмысление получили отдельные сюжеты народного искусства народов Крайнего Севера в трудах С. В. Иванова[20], в

---

[17] *Орехов А. А.* Орнаментированные пластины древнеэскимосских и неоэскимосских культур // Труды института истории, археологии и этнографии ДВО РАН. — 2023. — Т. 39. — С. 135—151.

[18] *Алексашенко Н. А., Яншина О. В.* Керамические штампы Эквенского могильника // Археология Евразийских степей. — 2017. — № 1. — С. 265—278.

[19] *Днепровский К. А., Шокарев С. Ю.* Обследование эскимосского поселения Наукан в Чукотском автономном округе // Археологические открытия. — 2018. — Т. 2016. — С. 474—478; *Пахунов А. С., Днепровский К. А., Сухорукова Е. С., Дэвлет Е. Г.* О пигментах в декоре костяных гравированных изделий могильника Эквен (Чукотка) // Теория и практика археологических исследований. — 2017. — № 4 (20). — С. 82—90; *Днепровский К. А., Дэвлет Е. Г.* К вопросу о конструктивных особенностях жилищ древних эскимосов по материалам археологии, этнографии и изобразительным источникам // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2017. — № 3 (57). — С. 210—251.

[20] *Иванов С. В.* Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в: Сюжетный рис. и др. виды изображений на плоскости / отв. ред. А. П. Потапов. — М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954; *Иванов С. В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник: (по материалам XIX — начала XX вв.): Народы Севера и Дальнего Востока. — М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963; *Иванов С. В.* Скульптура

которых он разбирает орнаментальные мотивы, классифицирует элементы орнаментальных композиций, группируя их по народам Крайнего Севера (чукчи, эскимосы, ительмены, юкагиры, эвенки, эвены, долганы). Особое внимание С. В. Иванов уделяет материалам и техническому исполнению изделий народных мастеров. В результате своих исследований, крупнейший советский этнограф выделяет особую область художественной культуры, то есть ее особый тип — северо-восточный или чукотско-эскимосский, который, по его мнению, распространялся среди азиатских эскимосов, береговых чукчей, коряков и алеутов. Отдельного внимания заслуживает статья ученого, посвященная гравюре на кости чукчей и эскимосов[21]. Хотя опубликованная работа носит скорее описательный характер, тем не менее это одна из первых работ, посвященных искусству гравировки чукотских мастеров советского периода.

Внимание академика А. П. Окладникова, работы которого были упомянуты выше в связи с археологическими исследованиями, так же было обращено и к традиционному искусству народов Камчатки и Чукотки. Одной из важнейших работ ученого искусствоведческой направленности является книга «Утро искусства»[22], в которой А. П. Окладников даёт своё определение понятию «искусство». В отличии от С. В. Иванова, в центре внимания исследователя уже не орнамент, не отдельные мотивы, но предметы декоративного искусства в целом, их образная и эстетическая сущность. В своих трудах А. П. Окладников привлекает собственно материалы, которые были открыты им и его коллегами в результате археологических экспедиций, то есть артефакты древнеберингоморского периода.

Попытку классифицировать основные темы и сюжеты чукотско-эскимосского косторезного искусства из собрания МАЭ РАН предприняла

народов Севера Сибири XIX — первой половины XX века / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — Л.: Наука, 1970.

[21] *Иванов С. В.* Чукотско-эскимосская гравюра на кости // Советская этнография. — 1949. — № 4. — С. 107—124.

[22] *Окладников А. П.* Утро искусства. — Л.: Искусство, 1967.

В. В. Антропова. Работа исследователя носит описательный характер, не показывает иконографические источники тех или иных сюжетов и не задает вопросы относительно предпосылок для появления отдельных тем в косторезном искусстве чукчей и эскимосов. Вместе с тем, обширная публикация позволяет представить состояние косторезного искусства чукчей и эскимосов в середине 1950-х гг., проанализировать преемственность традиций первого поколения мастеров в работах из собрания МАЭ РАН.

После установления советской власти, важным вопросом стало культурное строительство нового государства, что послужило катализатором к возрождению и развитию в т. ч. и народного искусства. Важными для понимания государственной политики в области развития народного искусства в 1920-1930-е гг. являются идеи В. И. Ленина, И. В. Сталина, А. В. Луначарского, сформулированные в их программных статьях[23].

Для корректного понимания историко-культурного контекста и особенностей развития народного творчества, процессов, происходивших в сфере народного искусства, векторов его развития, а также специфики взаимодействия профессионалов и кустарей, в диссертационном исследовании привлекались работы общего характера[24], среди которых считаем необходимым особенно выделить такие работы как «Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917—1927» Л. Г. Оршанского[25], труды

---

[23] *Ленин В. И., Сталин И. В.* В. И. Ленин, И. В. Сталин о национальном вопросе: [сборник]. — М.: Правда-Пресс, 2009; *Луначарский А. В.* Вместо предисловия. О крестьянском кустарном искусстве // Церетелли Н. М. Русская крестьянская игрушка. — М.: Academia, 1933. — С. 7—11.

[24] Например: *Кандинский В. В.* К реформе художественной школы // Искусство. Журнал Российской академии художественных наук. — М.: ГИЗ, 1923. — № 1. — С. 399—406; *Воронов В. С.* Крестьянское искусство. — М.: Госиздат, 1924; *Церетелли Н. М.* Русская крестьянская игрушка. — М.: Academia, 1933; *Вихрев Е. Ф.* Кустари и художники // Известия. — 1933. — № 263, 27 октября; *Вихрев Е. Ф.* Палешане: Записки палехских художников о их жизни и творчестве. — М.: Московское товарищество писателей, 1934; *Лебедев П. И.* Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания. — М.: Искусство, 1962; *Лебедянский М. С.* Становление и развитие русской советской живописи. 1917 – начало 1930-х гг. — М.: Художник РСФСР, 1983; *Морозов А. И.* Преемственность в развитии современного советского искусства. К постановке проблемы // Советское искусствознание.— М.: Советский художник, 1985. — Вып. 19. — С. 5—28.

[25] *Оршанский Л. Г.* Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917—1927. — Л.: Изд. Академии художеств, 1927.

М. А. Некрасовой[26] и И. Я. Богуслвской[27] которые позволяют разграничить и осмыслить такие понятия как крестьянское искусство, кустарничество, ремесло и художественная промышленность в трактовке ранних советских исследователей.

Большое значение для отечественного искусствознания в целом, и изучения народного искусства в частности, имела работа искусствоведов и профессиональных художников Национально-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП). Нужно отметить, что ориентация на местную традицию была в 1920—30-х гг. новым словом НИИХП, что и послужило катализатором для исследований этих аспектов советской искусствоведческой науки.

Важным шагом в осмыслении значения народного искусства, выработке системы методов и принципов взаимодействия профессиональных художников с народными мастерами являются труды советского искусствоведа, теоретика, критика и педагога, А. В. Бакушинского[28]. Именно метод Бакушинского стал основой при работе первого художественного руководителя чукотских косторезных мастерских с местными мастерами-зверобоями.

В. М. Василенко, выдающийся отечественный искусствовед, активно участвовавший в 30-е гг. XX в. в восстановлении художественных промыслов России, посвятил множество работ народному искусству[29], в том числе, изучал и косторезное искусство как народов европейской части России, так и народов

---

[26] *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — М.: Изобразительное искусство, 1983.

[27] *Богуславская И. Я.* Народное искусство. Избранные труды / сост. О. Алексеева, М. Сорокина; ред. Е. Демина. — СПб.: ГРМ, 2019.

[28] *Бакушинский А. В*. Исследования и статьи: Избр. искусствовед. тр / вступ. статья И. А. Либерфорт и др. — М.: Сов. художник, 1981; *Бакушинский А. В*. Художественное творчество и воспитание: опыт исследования на материале пространственных искусств. — М.: Карапуз, 2009.

[29] *Василенко В. М.* Народное искусство: Избр. труды о нар. творчестве X—XX вв. / вступ. статья Г. К. Вагнера. — М.: Сов. художник, 1974; *Василенко В. М., Ильин М. А., Балдина О. Д.* Русское советское народное искусство и художественная промышленность. — М.: Изд-во МГУ, 1980; *Василенко В. М.* Русское народное искусство: содержание, стиль, развитие. — М.: издательский центр РГГУ, 2011.

Крайнего Севера[30]. Так, В. М. Василенко рассматривает и сопоставляет резьбу по кости трех регионов: Холмогор, Тобольска и Чукотки, раскрывая в каждом случае своеобразие технических и художественно-стилистических приемов. Несмотря на большую значимость работы В. М. Василенко, автор не ставит задачу раскрыть связь искусства чукчей и эскимосов с профессиональным искусством и подробно изложить историю развития художественного косторезного промысла на Чукотском полуострове.

Известна лишь одна опубликованная работа первого художественного руководителя чукотских косторезных мастерских А. Л. Горбункова — «Художественный косторезный промысел на Чукотке»[31], посвященная обзору его деятельности на Чукотке во время командировки в 1933—1935 гг.

В 1960–1970-е гг. сотрудники Научно-исследовательского института художественной промышленности проводят фундаментальные исследования на территориях Крайнего Севера, в том числе в районах проживания эвенов, юкагиров, азиатских эскимосов, чукчей и коряков. В результате экспедиций профессиональных художников и искусствоведов был издан ряд трудов, посвящённых проблемам народного искусства Крайнего Севера. В частности, Т. Б. Митлянская освещает отдельные аспекты косторезного искусства Чукотки, в том числе фольклорные сюжеты чукотско-эскимосского искусства резной кости[32]. Примечательно, что в ряде работ Т. Б. Митлянская затрагивает период становления чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века. Однако несмотря то, что Т. Б. Митлянская была лично знакома с А. Л. Горбунковым, изучала его полевые записи и поддерживала с ним

---

[30] *Василенко В. М.* Северная резная кость: (Холмогоры, Тобольск, Чукотия) / под ред. Н. Н. Соболева; Упр. промысл. кооперации при Совете министров РСФСР. Науч.-исслед. ин-т худож. пром-сти. — М.: КОИЗ, 1947.
[31] *Горбунков А. Л.* Художественный косторезный промысел на Чукотке // Советская Арктика. — 1936. — № 6. — С. 87—93.
[32] *Митлянская Т. Б.* Искусство резьбы и гравировки по кости береговых чукчей и азиатских эскимосов: (Сов. период): Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ист. фак. Кафедра истории рус. и сов. искусства. — М.: 1974; *Митлянская Т. Б.* Художники Чукотки. — М.: Изобразит. искусство, 1976.

переписку вплоть до конца 1980-х гг.[33], проблему влияний профессионального искусства на художников Чукотки она практически не затрагивала, выдвигая на первый план собственно коренных мастеров, преследуя линию невмешательства профессионалов в деятельность народных мастеров[34]. Соответственно, история становления косторезного искусства Чукотки в интерпретации Т. Б. Митлянской несколько искажается — складывается впечатление, что искусство резной кости развивалось само по себе, без какой-либо помощи и влияния специалистов НИИХП в первой трети XX века.

Работы научного сотрудника НИИХП Н. И. Каплан имеют общий характер. В своих публикациях она обращается к проблемам художественного стиля, к вопросам эстетической ценности традиционного и современного искусства эвенков, эвенов, энцев, ненцев, юкагиров, хантов и манси, нганасан, долган, якутов, коряков, чукчей и эскимосов[35]. Отметим, что Н. И. Каплан исследует чукотское искусство в общем контексте народного декоративно-прикладного искусства Крайнего Севера и Дальнего Востока, оставляя вне поля зрения ряд вопросов, связанных с этническими традициями и этнокультурными связями народов Севера с другими народами.

Проблемами обработки и выделки кож и меха народов Крайнего Севера, в т. ч. чукчей и эскимосов, а также вопросами шитья занималась ещё одна исследователь НИИХП Л. И. Чубарова. Этой теме посвящены ряд её публикаций в тематических журналах[36]. Большую ценность представляют выкройки изделий, которые искусствовед собирала у местных мастеров во

---

[33] Среди архивных материалов ВМДИ и Музейного центра «Наследие Чукотки», сохранились письма А. Л. Горбункова, адресованные Т. Б. Митлянской, написанные в 1970—1980-е гг.

[34] *Митлянская Т. Б.* О работе профессиональных художников с народными мастерами Чукотки // Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Сборник 6. — 1972. — С. 153—166.

[35] Тропою северных оленей: декоративно-прикладное искусство народов Крайнего Севера / вступ. ст. и сост. альб. Н. И. Каплан. — Л.: Аврора, 1974; *Каплан Н. И.* Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока: Кн. для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1980.

[36] *Чубарова Л. И., Смолицкий В. Г.* Художественные изделия из меха // Сельскому учителю о художественных промыслах Сибири и Дальнего Востока. — М., 1983. С. 64—87; *Чубарова Л. И.* Кумалан — ковер из меха // Северные просторы. — 1987. — № 4. — С. 43; *Чубарова Л. И.* Швы: типы швов, швейные принадлежности, используемые северянками для выкраивания изделий из меха и кожи, для вырезания орнамента // Северные просторы. — 1986. — № 2. — С. 41—42.

время своих экспедиций, расшифровки видов швов и способов обработки кож местным населением. Выделке кожи и меха камчатских чукчей в 1980-е гг. посвящена пока не изданная кандидатская диссертация Е. В. Робинсон, племянницы Е. Н. Широкогоровой, собиравшей вышивки эвенков и народов Маньчжурии для МАЭ РАН. Ценность этой работы обусловлена тем, что Е. В. Робинсон практически десятилетие прожила на севере Камчатского полуострова и собрала обширные полевые материалы, эскизы и образцы меховых мозаик с точной фиксацией мест сбора (сел, поселков, районов) своих материалов.

Очевидно, что сотрудники НИИХП уделяли достаточно много внимания народному искусству народов Крайнего Севера. Вместе с тем необходимо отметить, что исследователи фокусировались в основном на искусстве современного им этапа (1970—1980-х гг.) и работах мастеров, которых они знали лично. С одной стороны, это, безусловно, стало большим преимуществом сотрудников НИИ художественной промышленности, с другой стороны, история чукотско-эскимосского народного искусства не получила целостного освещения.

Среди трудов позднесоветского периода необходимо выделить монографию В. А. Гуляева[37], в которой автор останавливается на таких проблемах, как воздействие социально-экономических изменений, вызванных Великой Октябрьской революцией на искусство, в частности, на художественные промыслы. Также В. А. Гуляев исследует процесс взаимодействия народных мастеров и профессиональных художников — представителей городского искусства.

В 2010-е гг. этапы развития чукотско-эскимосского косторезного искусства с начала XX в. до начала 2000-х гг. рассматривает в своей публикации Н. И. Вукувукай[38]. Говоря о первой половине XX века, автор

---

[37] *Гуляев В. А.* Русские художественные промыслы 1920-х гг. — Л.: Художник РСФСР, 1985.

[38] *Вуквукай Н. И.* Декоративно-прикладное искусство на Чукотке: история и перспективы развития // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2012. — № 1. — С. 139—146.

перечисляет лишь местных мастеров и руководителей художественных мастерских из коренного населения, совершенно упуская из виду, что нередко неофициально косторезными мастерскими и мастерскими по выделке меха руководили профессиональные художники «с материка», такие как, например, А. Л. Горбунков, И. П. Лавров, В. М. Леонтьев и др.

Попытку сравнить чукотскую и якутскую школы резьбы по кости предприняли якутские исследователи А. Е. Винокурова и А. Г. Петрова[39]. Отметим, что прежде всего «чукотская школа» сама по себе неоднородна, и целесообразно было бы уточнить, о какой из школ идет речь: уэленской, дежневской, науканской, диомидской, лоринской и т.д. Сравнения художественных особенностей косторезного искусства двух регионов как такового авторы не проводят, а сама же публикация скорее констатирует отдельные факты, почерпнутые из работ исследователей 1970—1980-х гг., не связывая их с историческим и культурным контекстом, который, по крайней мере на Чукотском полуострове, играл очень важную роль. Спорными выглядят такие обороты авторов как, например, «основным материалом служат клыки и зубы моржа» (отметим, что мастера используют в качестве сырья исключительно клыки, а «зуб моржа» — это их старое синонимичное название), «в чукотской резьбе самыми виртуозными работами были цепи, сделанные из цельного материала» (вряд ли олени, вырезанные, к примеру, Иваном Сейгутегиным из цельного сырья менее виртуозны), «чукотская резьба появилась не как искусство, а как бытовая необходимость» (отметим, что даже когда речь идет о древнеберингоморских орнаментах — никакой бытовой необходимости в них не было, а их функция была, скорее, сакральная; в XX же веке в советское время косторезный промысел чукчей и эскимосов развивали

[39] *Винокурова А. Е., Петрова А. Г.* Традиционная резьба по кости: к проблеме сравнительного анализа Чукотской и Якутской школ // Традиционная культура кочевых народов в системе художественного образования: мат. науч.-творч. конф. с межд. участием, 22 марта 2014 г., г. Якутск / редкол. С. С. Игнатьева и др. — Якутск: АГИИК, 2014. — С. 143—151.

целенаправленно профессиональные художники именно как вид декоративно-прикладного искусства).

Опираясь на работы своих коллег-предшественников, И. И. Романова посвятила обзорную статью чукотско-эскимосскому косторезному искусству[40], делая акцент на самобытности резной кости Чукотки. Особенно автор подчеркивает полиэйконию, присущую с древних времен чукотской скульптуре, а также акцентирует внимание на цветной гравировке, которая сегодня является символом самобытности чукотских мастеров. Кроме того, И. И. Романова принимала участи е подготовке ряда выставок, посвященных чукотско-эскимосскому косторезному искусству.

С. Л. Чернышова в своей статье «Особенности косторезного искусства Чукотки»[41] выделяет 37 этапов развития «палеоазиатских этносов Чукотского полуострова». При этом описание этапов развития чукотско-эскимосского косторезного искусства С. Л. Чернышовой имеет довольно схематичный характер.

При написании диссертационного исследования важные сведения были почерпнуты из работ Н. А. Мусянковой. Статья «Любители и профессионалы: художественная студия Института народов Севера (1926—1941)»[42] посвящена рассмотрению творчества художников-самоучек, представителей коренных малочисленных народов, в контексте общего развития художественной культуры. Автор рассматривает деятельность Института народов Севера в Ленинграде как положительный пример сотрудничества профессионалов и любителей, когда они учились друг у друга, свободно взаимодействовали на равных. Информация, которую приводит Н. А. Мусянкова важна ввиду того, что опыт работы профессионалов и самоучек ИНСа был известен и частично

---

[40] *Романова И. И.* Косторезное искусство Чукотки // Культура и искусство Арктики. — 2015. — № 1 (1). — С. 72—75.

[41] *Чернышова С. Л.* Особенности косторезного искусства Чукотки // Человек. Культура. Образование. — 2019. — № 3 (33). — С. 223—236.

[42] *Мусянкова Н. А.* Любители и профессионалы: художественная студия Института народов Севера (1926–1941) // Художественная культура. — 2012. — № 4 (5). — С. 564—591.

интегрирован первым руководителем чукотских художественных мастерских. В своей монографии «Примитив в квадрате. Советская культурная политика и изобразительная самодеятельность в лицах и фактах» Н. А. Мусянкова также посвятила отдельную главу коренным художникам-самоучкам из Института народов Севера, в которой подробно рассматривает как историю формирования художественной студии в ИНС, так и принципы и методы работы профессиональных художников со студентами[43].

Рассматривая предметы из собрания Чаунского краеведческого музея[44], В. Ю. Швец-Шуст показывает примеры изделий как из кожи и меха, так и из кости, которые «изобретают» современные мастера в результате смешения культур, делая акцент на появлении новых форм и элементов по сравнению с традиционным чукотско-эскимосским искусством. Добыче кости как двигателю развития художественных промыслов на территории Севера России посвящена обзорная статья энциклопедичного характера И. В. Октябрьской[45].

Среди работ, посвященных чукотско-эскимосскому искусству опубликованных в последнее время, стоит отметить труд В. Н. Колобова[46], где дан краткий обзор истории становления косторезного искусства Чукотки, рассмотрена специфика художественного почерка отдельных мастеров, дана характеристика уровня современного развития промысла. Отдельного внимания заслуживает раздел, посвященный характеристике материалов, используемых в резьбе, технике и технологии обработки скелетной кости морского зверя, кости и рога. Отметим, что ранее эти вопросы не рассматривались в научной литературе так исчерпывающе. Опираясь на собственный педагогический опыт, В. Н. Колобов составил методические указания мастерам Чукотки.

---

[43] *Мусянкова Н. А.* Примитив в квадрате. Советская культурная политика и изобразительная самодеятельность в лицах и фактах. — М.: БуксМарт, 2019.

[44] *Швец-Шуст В. Ю.* Традиционное декоративно-прикладное искусство народов Чукотки и его традиции в современной субкультуре // Искусство Евразии. — 2021. — № 4 (23). — С. 240—253.

[45] *Октябрьская И. В.* Добыча кости и косторезные промыслы России. История становления и развития региональных центров // Кунсткамера. — 2024. — № 1 (23). — С. 158–174.

[46] *Колобов В. Н.* Косторезное искусство Чукотки: учебно-методическое пособие. — СПб.: ВШНИ, 2022.

Нельзя обойти стороной и зарубежных, по большей части американских исследователей, которые в своих работах рассматривали искусство эскимосов, в том числе и азиатских.

Одной из первых публикаций, посвященных искусству эскимосов стала статья американского этнографа Дж. А. Масона[47]. На примере коллекции костяных пластинок и лучковых свёрл из музея Пенсильвании он рассматривает иконографию эскимосов. Главный тезис, который выдвигает ученый, заключается в том, что пиктографии эскимосов, представленные на музейных предметах рубежа XIX—XX вв. представляется ему достаточно поздним феноменом, который, вероятно, обязан своим началом первым контактам с русскими первопроходцами и переселенцами на рубеже XVIII—XIX вв., ведь именно в это время начинают появляться примитивные гравировки на бытовых предметах и предметах культа эскимосов по обеим сторонам Берингова пролива. Автор подчеркивает, что практика создания пиктографий на костях не была исконной для эскимосского искусства до появления первых контактов с русскими. Однако тот факт, что они оказались способными быстро перенять чужие средства выражения, развить и адаптировать их к собственной культуре, с точки зрения Масона, говорило о высоких художественном потенциале и способностях эскимосов[48].

Необходимо отметить работу А. Хайнриха «О современных культурных инновациях в бесписьменном обществе»[49], где в фокусе исследования находится косторезная индустрия диомидских эскимосов, а именно переход от традиционной резьбы к обработке кости ради извлечения материальной выгоды. Так, как показывает А. Хайнрих эскимосы с Диомидских островов сумели превратить косторезный промысел в источник своего жизнеобеспечения. Автор показывает, какие факторы привели к ощутимому

---

[47] *Mason J. A.* Eskimo Pictorial Art // The Museum Journal. University of Pennsylvania Publ. — 1927. — Iss. 18 (no. 3). — P. 248—283.
[48] Ibid. P. 252—253.
[49] *Heinrich A.* Some Present-Day Acculturative Innovations in a Nonliterate Society // American Anthropologist. — 1950. — Vol. 52. — No. 2. — P. 235—242.

изменению ассортимента костяных изделий, исследует механизмы заимствований и степень влияния американской экономики на искусство малочисленного коренного народа.

В статье «Резьба по моржовой кости»[50] Ш. Камманн рассуждает о древности и косторезного промысла эскимосов, что, в сущности, никто не оспаривал, рассматривая его в контексте мирового масштаба — привлекая для сравнения артефакты культуры викингов, японских, китайских, сибирских и азиатских предметов. Вместе с тем, автор упускает из виду причины и природу трансформации искусства эскимосов, которое оно претерпело на протяжении веков.

Безусловно, заслуживает внимание концептуальный труд Н. Граберна «Этническое и туристическое искусство: культурное самовыражение четвертого мира»[51]. В своей работе автор охватывает народное искусство неиндустриальных обществ, где традиционный уклад жизни исчезает, а его артефакты становятся предметами коллекционирования. Граберн рассматривает «искусство четвертого мира» в контексте, когда малые неиндустриальные общества больше не являются изолированными и когда почти перестали существовать целостные культуры с их внутренне направленными традиционными искусствами. Автор выделяет такие типы искусства как традиционное или функциональное, некоммерческое искусство, коммерческое или псевдо-традиционное, туристическое искусство, сувениры, интегрированное искусство (которое рождается под воздействием европейских вкусов), ассимилированное и поп-искусство. Граберн рассуждает о природе эскимосского искусства, в частности о том, что новые идеи и материалы, которые эскимосы используют, поставляются европейцами и американцами, а не выбираются ими самими. Европейцы и американцы дают

[50] *Cammann Sch.* Carvings in Walrus Ivory // Bulletin. University Museum, University of Pennsylvania Publ. — 1954. — Iss. 18 (no. 3). — P. 3—31.
[51] *Graburn N. H. H.* Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World. — Berkeley: University of California Press, 1976.

эскимосам знать, что им нравится, а затем поздравляют их с успешным подражанием привычному им искусству. Потому вполне естественно, что современное искусство эскимосов Граберн причисляет к коммерческому типу искусства.

Следует также отметить работы и публикации Д. Ж. Рэй, которая на протяжении полувека исследовала искусство аляскинских эскимосов[52]. Работы Рэй носят энциклопедический характер и охватывают искусство эскимосов как в исторической перспективе, так и на современном исследователю этапе. Наибольшее внимание в своих исследованиях Д. Ж. Рэй уделяла формальным и стилистическим трансформациям эскимосского искусства в контексте исторических и культурных преобразований. Это обуславливает то, что исследователь выделяет такие виды эскимосского искусства как традиционное и рыночное или туристическое искусство, для которого на сегодняшний день, с точки зрения автора, наиважнейшими характеристиками является то, что предмет 1) должен выглядеть как эскимосский и 2) быть сделанным эскимосом. Примечательно, что исследователь придерживалась той точки зрения, что колыбелью косторезного искусства американских эскимосов была Сибирь. Д. Ж. Рэй убедительно показывает, что, как и на азиатской стороне Берингова пролива, с приходом на Аляску торговых компаний в конце XIX в., предметы косторезного промысла получают распространение и, соответственно, ассортимент начинает приспосабливаться к вкусам покупателей. К примеру, появляются костяные доски для криббиджа, трубки и мундштуки, украшенные гравировками, гравировки, скопированные под заказ с конкретных изображений.

[52] Например: *Ray D. J.* Artists of the Tundra and the Sea. — Seattle: University of Washington Press Publ., 1961; *Ray D. J.* Graphic Art of the Alaskan Eskimo. — Washington, 1969; *Ray D. J.* Eskimo Art: Traditions and Innovations in North Alaska. — Seattle and London: Published for the Henry Art Gallery by the University of Washington Press, 1977; *Ray D. J.* Aleut and Eskimo Art. Traditions and Innovations in Southern Alaska. — Seattle: University of Washington Press Publ., 1980; *Ray D. J.* A Legacy of Arctic Art. — Seattle and Washington: Published for the University of Alaska Museum by the University of Washington Press, 1996.

Таким образом, история становления чукотско-эскимосского косторезного искусства и специфика работы косторезных мастерских Чукотки первой четверти XX века все еще не проработаны ни в отечественном, ни в зарубежном искусствоведении. Наличие лакун в этой области декоративно-прикладного искусства свидетельствует о необходимости и актуальности добавления еще одного комплексного исследования в обсуждаемую тему.

База источников диссертационного исследования опирается на широкий круг архивных материалов из таких отечественных архивов как Государственный архив РФ (ГАРФ), Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб), Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (СПбФ АРАН), Научный архив Музея антропологии и этнографии РАН (АМАЭ РАН), Архив Всероссийского музея декоративного искусства (АВМДИ), Центральный архив Министерства внутренних дел РФ (ЦА МВД), Государственный архив Чукотского автономного округа (ГА ЧАО), документы Уэленского музея косторезного искусства и др.

Отдельный круг источников представляют сведения путешественников, которые содержат ценные описания и наблюдения о быте и культуре чукчей и эскимосов; официальные материалы исследователей, которые, нередко при участии местных отделов РГО, изучали хозяйственную, промысловую, культурную жизнь коренных жителей Чукотки, уделяли внимание вопросам быта, культуры, общественных отношений[53]. Хотя эти источники не касаются

[53] Например: Открытия русских землепроходцев и полярных мореходов XVII века на северо-востоке Азии: Сборник документов / сост. Н. С. Орлова; под ред. чл.-кор. АН СССР А. В. Ефимова; Центр. гос. архив древних актов СССР. — М.: Географгиз, 1951; Русские мореходы в Ледовитом и Тихом океанах: Сборник документов о великих рус. геогр. открытиях на Северо-Востоке Азии в XVII веке / сост. М. И. Белов; Аркт. науч.-исслед. ин-т Гл. упр. Сев. мор. пути при Совете министров СССР. — Л.; М.: Изд-во Главсевморпути, 1952; Экспедиция Беринга: Сб. документов / подготовил к печати А. Покровский. — М.: Гл. архив. упр. НКВД СССР, 1941; Русская тихоокеанская эпопея / сост. В. И. Дивин; Дальневост. ист. б-ка. — Хабаровск: Книжное издательство, 1979; Вторая Камчатская экспедиция: Документы 1737—1738. Морские отряды / сост. Н. Охотина-Линд, П. У. Мёллер; отв. ред. В. Хинтцше. — СПб.: Нестор—История, 2013; *Petroff I.* Report on the Population, Industries, and Resources of Alaska. Eleventh Census, 1890. — Washington D.C.: U.S. Government Printing Office, 1893; *Hoffman W. J.* The Graphic Art of the Eskimos // USNM Annual Report for 1895. — Washington D.C.: Government Printing Office, 1897. P. 739—968; *Nelson E. W.* The Eskimo about Bering Strait // Bureau of American Ethnology report. — Washington D.C.: Government Printing Office, 1899. — Vol. 18, pt. 1. — P. 3—518; *Богданович К. И.* Очерки Чукотского полуострова. — СПб.: Типография А. С. Суворина, 1901; *Горовский Б.* [Подгурский Б. К.] Забытые русские земли: Чукотский полуостров и Камчатка: путевые очерки. — СПб.: Издание А. Б. Суворина,

непосредственно становления чукотско-эскимосского косторезного искусства, тем не менее они несут большую ценность для понимания истоков искусства коренных народов Чукотки, позволяют выделить круг древних иконографических источников, а также составить верное представление о состоянии косторезного промысла чукчей и эскимосов к моменту освоения Чукотского полуострова первопроходцами из европейского и американского континентов.

В качестве источников при работе над исследованием привлекались косторезные изделия и фотоматериалы, хранящиеся в государственных музеях Российской Федерации. К ним относятся Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Всероссийский музей декоративного искусства, Государственный музей искусства народов Востока, Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник, Российский этнографический музей, Иркутский краеведческий музей, Красноярский краевой краеведческий музей, Хабаровский краевой музей им. Н. И. Гродекова, Дальневосточный художественный музей, Музей истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева, Магаданский областной краеведческий музей, Музейный центр «Наследие Чукотки», Музей Уэленской косторезной мастерской им. М. Вуквола. Доступ к отдельным изображениям предметов, находящихся в фондах отечественных музеев, осуществлялся через портал Министерства культуры Российской Федерации «goskatalog.ru».

Среди использованных в диссертационном исследовании источников стоит выделить издания, содержащие изображения чукотских и эскимосских художественных изделий из кости, а также сведения описательного характера. Прежде всего, сюда относятся следующие каталоги и издания: «Каталог Всесоюзной выставки народного самодеятельного изобразительного

1914; *Pälsi S.* Pohjankävijän päiväkirjasta: matkakuvauksia Beringiltä, Anadyrilta ja Kamtshatkasta. — Helsinki: Otava, 1919.

искусства»[54], «Рисунки Онно (к мифологии чукчей)»[55], «Современная чукотская и эскимосская резная кость»[56], «Современная чукотско-эскимосская резная кость»[57], «Чукотское и эскимосское искусство: из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника»[58], «Arktisia kuvia: alkeellisia taideteoksia koillisesta Siperiasta»[59], «The Etholén collection. The ethnographic Alaska collection of Adolf Etholén and his contemporaries in the National Museum of Finland»[60], «Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки»[61], «Искусство Чукотки»[62], «Тундра и море: чукотско-эскимосская резьба по кости»[63].

Важным источником при подготовке диссертационного исследования стали полевые материалы (ПМА), собранные автором в 4 экспедициях на Чукотский полуостров в 2023—2025 гг., которые включают материалы из личных архивов косторезов и граверов и их родственников, а также интервью, проведенные с действующими мастерами Уэленской и Лоринской косторезных мастерских, мастерами Чукотского многопрофильного колледжа.

Цель диссертации состоит в освещении особенностей процесса становления и развития чукотско-эскимосского косторезного искусства, выявлении его художественных особенностей конца XIX — первой половины XX вв. в широком историко-культурном контексте.

---

[54] Каталог Всесоюзной выставки народного самодеятельного изобразительного искусства / Всесоюзный комитет по делам искусств. Москва; Ленинград: Всесоюзный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1937.

[55] *Лавров И. П.* Рисунки Онно (к мифологии чукчей) // Советская этнография. — 1947. — № 2. — С. 122—134.

[56] *Антропова В. В.* Современная чукотская и эскимосская резная кость // Сборник музея антропологии и этнографии. Т. XV / отв. ред. С. П. Толстов. — М., Л.: Изд-во АН СССР, 1953. — С. 5–122.

[57] *Тимашева Л. Е.* Современная чукотско-эскимосская резная кость: Альбом. — Магадан: Кн. изд-во, 1967.

[58] *Ефимова А. К., Клитина Е. Н.* Чукотское и эскимосское искусство: из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника: Альбом. Авт. вступ. статьи и сост. А. К. Ефимова, Е. Н. Клитина; фот. Р. Э. Бениаминсона, В. И. Лочерова. — Л.: Художник РСФСР, 1981.

[59] *Pälsi S.* Arktisia kuvia: alkeellisia taideteoksia koillisesta Siperiasta. — Helsinki: Otava, 1983.

[60] *Varjola P.* The Etholén collection. The ethnographic Alaska collection of Adolf Etholén and his contemporaries in the National Museum of Finland. — Helsinki: National Board of Antiquities of Finland, 1990.

[61] *Бронштейн М. М, Карахан И. Л., Широков Ю. А.* Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки = Bone carving in Uelen. The folk art of Chukchi Peninsula. Департамент культуры, молодежи, спорта, туризма и информ. политики ЧАО, Гос. музей искусства народов Востока. — М.: Святигор, 2002.

[62] *Фисинина А. К.* Искусство Чукотки. — Сергиев-Посад, 2007.

[63] *Тишков В. А.* Тундра и море: чукотско-эскимосская резьба по кости: книга-альбом / описание предметов Ю. А. Широкова, В. А. Тишкова, фото М. Б. Лейбова. — М.: Индрик, 2008.

Поставленная цель диссертационного исследования обусловила круг **задач**:

— охарактеризовать историко-культурный контекст на Чукотке конца XIX — первой половины XX вв., выделив факторы, оказавшие влияние на становление и развитие чукотско-эскимосского косторезного искусства в указанный период времени;

— выявить архивные источники и документы, позволяющие изучить историю становления и развития чукотско-эскимосского косторезного искусства конца XIX — первой половины XX вв.;

— выявить круг государственных институций, способствовавших становлению косторезного промысла Чукотки первой половины XX в., определить их вклад в развитие декоративно-прикладного искусства народов Чукотки;

— изучить влияние профессиональных художников на развитие чукотско-эскимосского косторезного промысла начала — первой половины XX в., охарактеризовать методы и принципы организации работы профессионалов с коренными мастерами чукотских художественных мастерских в указанный период времени;

— обозначить основные векторы и перспективы развития чукотско-эскимосского косторезного искусства начала — середины XX в.

Объектом исследования являются резные и гравированные изделия чукчей и эскимосов конца XIX — первой половины XX вв., а также подготовительные рисунки, выполненные мастерами в чукотских косторезных мастерских.

Предметом исследования являются особенности становления и развития чукотско-эскимосского косторезного искусства, а также иконографические источники и художественное своеобразие костяных изделий чукчей и эскимосов конца XIX — первой половины XX вв.

Хронологические рамки диссертационного исследования охватывают конец XIX — середину XX вв. Нижняя граница обусловлена изменением функций косторезного промысла чукчей и эскимосов и появлением резных и украшенных гравировками изделий для продажи. Верхняя граница исследования связана с организацией государственных косторезных мастерских, определением круга сюжетов, методов и принципов работы косторезов, выработкой круга ассортимента изделий, изготавливаемых в чукотских художественных мастерских.

Географические границы определяются районом распространения чукотско-эскимосского косторезного искусства рассматриваемого периода. Соответственно, рассматривается художественное наследие мастеров, проживавших на территории нынешнего Провиденского и Чукотского районов Чукотского автономного округа, а также мастеров, проживавших на островах Диомида и острове св. Лаврентия в Беринговом проливе.

Методология и методы исследования обусловлена содержанием заявленной темы, поставленной исследовательской целью и спецификой задач.

Представленная работа носит сложный и многомерный характер, что предопределило необходимость комплексного, междисциплинарного подхода исследования для достижения поставленной цели, и обусловило использование материалов из смежных наук, таких как этнография, археология, история, культурология, социология искусства.

В рамках поставленных задач, одним из основных стал *историко-культурный метод*, позволивший очертить исторический контекст и определить сопутствующие культурные процессы, в контексте которых происходило зарождение и развитие чукотско-эскимосского косторезного искусства.

Формально-стилистический метод, как один из основных методов искусствоведческого анализа, применялся при рассмотрении собственно косторезных изделий чукчей и эскимосов конца XIX — первой половины

XX вв. и подготовительных рисунков к ним. Использование этого метода с опорой на особенности композиции, перспективы, техники работы мастеров, колористические схемы, используемые мастерами, позволило определить характерные тому или иному этапу развития чукотско-эскимосского косторезного искусства художественные черты.

Необходимость выявить круг источников художественной образности резных и гравированных изделий чукотских мастеров, имеющий историко-культурное значение, важность определения семантики и интерпретации сюжетов и тем, к которым прибегали чукотско-эскимосские косторезы, обусловили привлечение *иконологического метода*.

Иконографический метод в сочетании со *сравнительно-аналитическим и типологическим методом*, были использованы для сопоставления изделий чукотских мастеров на разных этапах, определения характерных черт «художественного почерка» мастеров и особенностей трансформации чукотско-эскимосского косторезного искусства на протяжении нескольких десятилетий с конца XIX до середины XX вв., что дало возможность выявить тенденции развития косторезного искусства Чукотки.

Для максимально полного и глубокого раскрытия темы, привлекался *историко-биографический метод*, с помощью которого удалось определить роль конкретных личностей — этнографов, партийных работников, художников, — в процессе становления и развития косторезного дела на Чукотке; полевые *методы интервью и включенного наблюдения* дали ценнейшую возможность оценить вклад и значение работы, проделанной первыми художественными руководителями с чукотскими мастерами в начале XX в.

Подобный подход представляется наиболее плодотворным и оправданным в исследовании явлений декоративно-прикладного искусства. Соединение перечисленных методов и привлечение материалов из смежных

наук, обеспечивает достоверность результатов диссертационного исследования.

Научная новизна диссертационного исследования определяется тем, что:

— впервые в отечественной и зарубежной науке осуществлено комплексное исследование исторических процессов зарождения, становления и развития чукотско-эскимосского косторезного искусства конца XIX — первой половины XX вв.;

— осмыслена роль государственных институций в развитии декоративно-прикладного искусства народов Чукотки начала XX в.;

— в рамках исследования предпринята попытка раскрыть сущность взаимодействия профессиональных художников с коренными мастерами-косторезами в раннее советское время, а также их роль в процессе становления и векторе развития косторезного искусства Чукотки в XX в.;

— введен в научный оборот обширный пласт архивных материалов, в том числе записи первого руководителя чукотских художественных мастерских А. Л. Горбункова, фотографии косторезных изделий первой трети XX в. и подготовительные рисунки, выполненные первым поколением чукотских косторезов.

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении границ научного исследования отечественного декоративно-прикладного искусства в области формирования комплексного представления об истории чукотско-эскимосского косторезного искусства конца XIX — первой половины XX вв., которое показано в виде подробного логического описания этапов становления и развития косторезного дела на Чукотке и определения методов работы мастеров, трансформации художественно-стилевых черт, разнообразия тем и сюжетов художественных предметов на протяжении нескольких десятилетий с конца XIX до середины XX вв. Исследование показало актуальность междисциплинарных теоретико-методологических принципов и

использование источников из смежных областей наук, в частности истории и этнографии, для искусствоведческих исследований в области декоративно-прикладного искусства.

Практическая значимость исследования имеет научный, музейный и педагогический аспекты. Полученные в результате исследования результаты могут быть использованы в музейной работе в процессе атрибуции предметов или при ее уточнении. Основные положения исследования могут служить научно-методической базой при составлении учебных пособий и справочников по истории декоративно-прикладного искусства народов Крайнего Севера. Отдельные материалы диссертации могут быть использованы при подготовке лекционных циклов, в в. ч. при разработке тематических курсов для студентов Чукотского многопрофильного колледжа и Чукотского полярного техникума поселка Эгвекинот, мастеров чукотских косторезных мастерских, для организации и научного сопровождения тематических выставок, экскурсионных маршрутов по залам музеев, где в экспозиции представлены произведения чукотских косторезов.

Положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Активная торговля, китобойный промысел и проведение горноразведывательных работ на территории Чукотки на рубеже XIX—XX вв. стимулировали приток европейцев и американцев на Чукотский полуостров, вкусы и запросы которых коренным образом повиляли на изменения материальной и духовной жизни локальных сообществ, спровоцировали изменения функций косторезного промысла чукчей и эскимосов.
2. Первые сведения о чукотско-эскимосском косторезном промысле задокументировали отечественные и зарубежные этнографы, которые рассматривали изделия из кости как часть материальной культуры народов Крайнего Севера.
3. Осмысленное изучение косторезного искусства и попытки наладить косторезный промысел на Чукотке в начале XX в. тесно связаны с

деятельностью Комиссии по изучению рынков кустарных изделий народностей Крайнего Севера, организовывавшей экспедиции на Чукотку, целью которых был сбор этнографических и художественных изделий, исследование состояния художественных промыслов и разработка стратегии их развития в будущем.

4. Появление в 1920-х гг. первых косторезных мастерских не являлось спонтанным явлением, а было неотъемлемой частью тщательного планирования государственных организаций на всех уровнях в русле общекультурных трансформаций. Ключевую роль в становлении и развитии чукотско-эскимосского косторезного искусства сыграло образование культбаз (с 1928 г.) в береговых селах Чукотского и Провиденского районов Чукотского полуострова.

5. Ведущую роль в оформлении постоянных мастерских по художественной обработке кости на территории Чукотки сыграл А. Л. Горбунков — первый профессиональный художник и руководитель косторезных мастерских (1933—1935 гг.). Отсутствие профессионального образования у местных чукотских косторезов и граверов восполнялось их занятиями по изобразительному искусству с А. Л. Горбунковым, который работал по специально разработанной программе и методике с наиболее усердными учениками. Система работы мастерских под руководством профессионального художника А. Л. Горбункова, несмотря на его непродолжительное пребывание на Чукотке, оказалась наиболее эффективной и продуктивной для развития чукотско-эскимосского косторезного искусства.

Апробация и внедрение результатов исследования.

Основные результаты работы отражены в 12 публикациях (объем 12,6 п. л.), 6 из которых (объем 6,5 п. л.) размещены в изданиях по шифру 5.10.3. — Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура; кино-, теле и другие экранные искусства) (искусствоведение),

входящих в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК, Scopus, а также WoS. Кроме того, по теме диссертационного исследования было опубликовано 5 статей (объем 5,7 п. л.), размещенные в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК, Scopus и WoS по шифру смежных наук (по шифру **5.6.1.** — Отечественная история (исторические науки); **5.6.4.** — Этнография, этнология и антропология (исторические науки)).

Отдельные положения диссертационного исследования были изложены в апреле 2024 г. во время проведения лекций в Чукотском филиале ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет им. М. К. Аммосова» (г. Анадырь) в рамках программы профессиональной переподготовки «Экскурсовод (гид)», а также в ряде докладов на научных конференциях, в том числе на V Всероссийской конференции молодых ученых «Современные исследовательские подходы в науках об искусстве и культуре» (22—23 октября 2021, г. Москва, РГГУ), V студенческой конференции по истории искусства (3—4 марта 2022, г. Москва, МГУ), X Международной научной конференций «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (4—6 октября 2022, г. Москва, МГУ), Международной конференции XII Сибирские чтения «Ресурсы Арктики и Сибири: техники, технологии» (24—26 октября 2022, г. СПб, Кунсткамера), Научно-практической конференции «Искусство и традиции народов России к 85-летию отдела народного искусства Русского музея» (31 октября — 2 ноября 2022, г. СПб, Государственный Русский музей), Ежегодной научной конференции МАЭ РАН «Радловские чтения – 2023» (30—31 января 2023, г. СПб, МАЭ РАН), IX Международной научной конференции «География искусства» (25—17 мая 2023, г. Москва, РАХ и ИНИОН РАН), 7-ом Международном Арктическом саммите «Арктика: перспективы, инновации и развитие регионов» (31 мая — 2 июня 2023, г. Санкт-Петербург, Москва), XI научно-практической конференции «Полярные чтения – 2023. Арктика и Антарктика: история и антропология повседневности» (1—3 ноября 2023,

г. Санкт-Петербург, ААНИИ), Ежегодной научной конференции МАЭ РАН «Радловские чтения – 2024 (СПб, МАЭ РАН, 29 января — 6 февраля 2024), Научно-практической конференции «Кытмановские чтения – 2024» (16—18 мая 2024, г. Енисейск, Енисейский историко-архитектурный музей-заповедник им. А. И. Кытманова), 8-ом Международном Арктическом Саммите «Арктика: перспективы, инновации и развитие регионов» (22—24 мая 2024, г. СПб, Москва), Круглом столе «Петри: память и наследие» (24 сентября 2024, г. Иркутск, Иркутский областной краеведческий музей им. Н. Н. Муравьева-Амурского), Международной научной конференции «Наука о народах: история, теория, методология. К 125-летию со дня рождения С. А. Токарева» (15–17 октября 2024, г. Москва, ИЭА РАН), Конгрессе Всемирного союза антропологов и этнологов (11—15 ноября 2024, г. Йоханнесбурге (ЮАР)), Ежегодной научной конференции МАЭ РАН «Радловские чтения – 2025 (СПб, МАЭ РАН, 27 января — 4 февраля 2025), «Молодежные чтения – 2025» (СПб, МАЭ РАН, 19—20 мая 2025).

Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, трех глав, поделенных на разделы, заключения, списка сокращений, списка источников и литературы и иллюстрированного приложения. Текст диссертации изложен на 177 страницах, библиография насчитывает 274 наименования на русском, английском, немецком, финском и французском языках. Иллюстрированное приложение состоит из 125 изображений.

ГЛАВА 1. ЧУКОТСКИЙ КОСТОРЕЗНЫЙ ПРОМЫСЕЛ РУБЕЖА XIX – XX ВВ.

1.1. Начальный период чукотского косторезного промысла

Для того, чтобы адекватно оценить изменения, произошедшие в чукотско-эскимосском косторезном промысле на рубеже XIX—XX вв., необходимо обратиться к компаративному анализу сведений о чукотской резной кости более ранней эпохи с материалами, которые относятся к концу XIX — началу XX вв., что позволит объективно оценить трансформацию промысла обработки моржового клыка.

Первые письменные источники, которые дают нам информацию об укладе жизни и материальной культуре коренного населения Чукотки, датируются второй половиной XVII — концом XVIII вв. Речь идёт о челобитных и отчетах служилых, документах ясачного сбора, указах местных властей, донесениях якутских воевод, наказах посылаемым в экспедиции первооткрывателям, записках и отчетах, составленных первыми путешественниками, купцами и торговцами на Чукотском полуострове[64]. Для этих документов характерны предельная краткость в описании, в них лишь констатировались и фиксировались наиболее значимые факты. Вместе с тем, эти предельно лаконичные, составленные официальным канцелярским языком записки первых землепроходцев и путешественников содержат отдельные

[64] См.: АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 141. — Вдовин И. С. Выписки из дел Иркутского архива то теме «Русско-чукотские отношения до XX века». 1939—1941; Открытия русских землепроходцев и полярных мореходов XVII века на северо-востоке Азии: Сборник документов / сост. Н. С. Орлова; под ред. чл.-кор. АН СССР А. В. Ефимова; Центр. гос. архив древних актов СССР. — М.: Географгиз, 1951; Русские мореходы в Ледовитом и Тихом океанах: Сборник документов о великих рус. геогр. открытиях на Северо-Востоке Азии в XVII веке / сост. М. И. Белов; Аркт. науч.-исслед. ин-т Гл. упр. Сев. мор. пути при Совете министров СССР. — Л.; М.: Изд-во Главсевморпути, 1952; Экспедиция Беринга: Сб. документов / подготовил к печати А. Покровский. — М.: Гл. архив. упр. НКВД СССР, 1941; Русская тихоокеанская эпопея / сост. В. И. Дивин; Дальневост. ист. б-ка. — Хабаровск: Книжное издательство, 1979; Вторая Камчатская экспедиция: Документы 1737—1738. Морские отряды / сост. Н. Охотина-Линд, П. У. Мёллер; отв. ред. В. Хинтцше. — СПб.: Нестор—История, 2013; *Petroff I.* Report on the Population, Industries, and Resources of Alaska. Eleventh Census, 1890. — Washington D.C.: U.S. Government Printing Office, 1893.

наблюдения описательного характера. В итоге эти ценнейшие свидетельства дают возможность составить общее представление о традициях, образе жизни и уровне культурного развития аборигенов Крайнего Севера.

Так, в своих записях казак М. В. Стадухин в 1640-х гг. отмечал следующее: «Да на той де же Колыме, в сторонней реке прозвищем на Чукче, живут иноземы свой же род, и те де чукчи побивают морской зверь морж и к себе привозят моржовые головы со всеми зубами и по-своему де они там моржовым головам молятца»[65]. Очевидно, что в своей короткой записи, Михаил Стадухин не говорит конкретно о чукотско-эскимосском косторезном промысле, но даёт краткое описание праздника моржовых голов. Примечательно, что несколько веков спустя этот сюжет, наряду с рядом других, чукотско-эскимосские косторезы отразят в своих гравировках.

Другой русский исследователь Камчатки, посетивший и восточную окраину России — Чукотку, С. П. Крашенинников, в свое фундаментальном труде «Описание земли Камчатки»[66] охарактеризовал этнический состав, промыслы, занятия, духовную и материальную стороны жизни народов Крайнего Севера середины XVIII в. Кроме того, С. П. Крашенинников описал жилища аборигенов, предметы их домашнего обихода, одежду и украшения. Примечательно, что в своих записях автор отмечал умение «диких чукоч» вырезать тонкую цепь из цельного куска моржовой кости: «Из всей работы сих диких народов, которую они каменными ножами и топорами весьма часто делают, ничто мне так не было удивительно, как цепь из моржовой кости... Оная состояла из колец, гладкостию подобных точеным и из одного зубу была зделана; верхние кольца были у ней больше, нижние меньше, а длиною она была немного меньше полуаршина. Я могу смело сказать, что по чистоте работы по искусству никто б не прочёл оную за труды дикого чукчи и за

[65] Колумбы земли русской: Сб. докум. описаний об открытиях и изучении Сибири, Дальнего Востока и Севера в XVII—XVIII вв. / сост., предисл., коммент., слов. К. В. Цеханской. — Хабаровск: Кн. изд-во, 1989. С. 41—42.

[66] *Крашенинников С. П.* Описание земли Камчатки: С прил. рапортов, донесений и других неопубликованных материалов / вступ. статья: Н. Н. Степанов; Акад. наук СССР. — Л.: Изд-во Главсевморпути, 1949.

деланную каменным инструментом»[67]. Эта запись Крашенинникова хотя и не относится прямо к косторезному искусству чукчей, тем не менее, крайне ценна для понимания состояния косторезного промысла и контактов чукчей к началу XVIII в. Таким образом, нельзя исключать, что чукотские и эскимосские роды контактировали с более развитыми восточными культурами, и, что кроме торгово-экономических отношений, с юго-востока на Чукотку проникали и культурные влияния[68].

Важные сведения об использовании моржового клыка чукчами и эскимосами в конце XVIII в. дает в своих заметках полярный исследователь, русский генерал-гидрограф Г. А. Сарычев[69]. Во время экспедиции под руководством капитана Биллингса он отмечал умение жителей северного побережья использовать морскую добычу для разных хозяйственных нужд: чукчи изготавливали из «моржовых зубов разные мелочи»[70], «старались производить торг, меняя на табак, бисер и корольки лисиц моржовые зубы, свои орудия и посуду»[71]. Из этого следует, что чукчи и эскимосы к концу XVIII века резали кость не только с утилитарными, но и сакральными целями — изготавливали посуду, оружие и орудия труда, полозья для санок и т. д.

Еще один участник этой же экспедиции К. Мёрк в своем «Описании обычаев и образа жизни чукчей»[72] упоминал о рисунках, которые наносились чукчами на китовые рёбра, служившие основой для крыш в их жилищах. Вместе с рисунками, собранными в этнографических экспедициях В. Г. Богоразом, рисунки Мёрка являются исключительно важным источником

---

[67] Там же. С. 78.

[68] Подробнее о влияниях соседних народов на культуру чукчей и эскимосов см.: *Шульгина О. М.* К вопросу о происхождении и распространении пеликенов на территории Чукотки // Культурное наследие России. — 2022. — № 3. — С. 37—46.

[69] Сарычев Г. А. Путешествие флота капитана Сарычева по Северо-Восточной части Сибири, Ледовитому морю и Восточному океану ... с 1785 по 1793 год. Ч. 2. — СПб.: Тип. Шнора, 1802.

[70] Там же. С. 96

[71] Там же. С. 103.

[72] *Мёрк К. Г.* Описание обычаев и образа жизни чукчей // Этнографические материалы Северо-Восточной географической экспедиции: 1785–1795 гг. / сост. и пер. рукописи К. Мерка З. Д. Титова; под общей ред. И. С. Вдовина. — Магадан: Кн. изд-во, 1978. С. 98–155.

для сопоставления иконографии чукотских рисунков и гравировок в диахроническом срезе.

Обращаясь к более поздним документам — трудам первопроходцев, путешественников и полярных исследователей второй половины XVIII — начала XIX вв., приходится констатировать отсутствие упоминаний каких-либо произведений искусства, которые были бы собраны или куплены среди местного населения Чукотки. Например, британский морской офицер У. Ф. Бичи, прошедший Берингов пролив, описывал чукчей и эскимосов, кроме прочего, перечисляя, чем торговали аборигены: сети, моржовые зубы, меховые рубахи, гарпуны, огнива и игрушки в виде маленьких птичек[73].

Ценнейшие сведения, позволяющие оценить уровень художественной культуры чукчей и эскимосов, содержатся в труде шведского исследователя А. Э. Норденшёльда «Путешествие А. Э. Норденшельда вокруг Европы и Азии на пароходе «Вега» в 1878—1880 г.»[74], совершившего экспедицию на Камчатку и Чукотский полуостров. Обширная глава этого издания посвящена истории, антропологическому описанию и быту чукчей. Отдельно А. Э. Норденшёльд перечисляет товары, которыми береговые чукчи торговали с путешественниками, среди которых, помимо драгоценных мехов и китового уса, упомянуты и моржовые клыки[75]. Тем удивительнее то, что, описывая утварь и инструменты чукчей, автор пишет, что они изготовлены из слоновой кости, а не из моржового клыка. Художественные способности чукчей также интересовали А. Норденшёльда. Хотя он писал, что в сфере искусства чукчи пока находятся на первобытном, палеолитическом уровне, он считал необходимым собрать для будущих исследователей образцы рисунков чукотских аборигенов. На изображениях, выполненных простым карандашом, например, запечатлены собачьи упряжки, охота на моржа, птиц, медведя,

[73] *Beechey F. W*. Narrative of the Voyage to the Pacific and Bering's Strait. 2 vols. — London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1832. — P. 209.
[74] *Nordenskiöld A. E.* Vegan matka Asian ja Europan ympäri. Suomennos. Jälkimäinen osa. — Wiipuri: Kirjallisuus-Seuran kustantama, 1882.
[75] Там же. С. 102—104.

рисунки оленей, сценки борьбы. Кроме того, в работе Норденшёльда содержатся эскизы чукотских костяных изделий — это игрушки в виде животных, возможно, культовые предметы, разнообразные антропоморфные скульптурки[76].

Г. Л. Алдрич, путешествовавший в конце XIX в. на китобойном судне в Арктике более восьми месяцев, также не упоминал среди предметов, которые обменивали на европейские товары береговые чукчи, никаких произведений искусства. В своих мемуарах он перечислял лишь моржовые клыки, песцовые шкурки, меховые чижи и камлеи[77].

Таким образом, чукчи и эскимосы, по крайней мере до начала XX века, не практиковали изготовление предметов «искусства ради искусства». Свидетельства первопроходцев и путешественников говорят о том, что аборигены интегрировали свое художественное видение и вкусы в утилитарные предметы — т. е. предметы ежедневного домашнего обихода и объекты культа, а также не практиковали изготовление каких-либо изделий для продажи русским, американцам или другим европейцам.

Сегодня, анализируя косторезные предметы из наиболее ранних собраний, трудно сказать наверняка, каково было назначение того или иного изделия, какую он выполнял функцию: была ли это игрушка, амулет, личный охранитель, часть шаманского комплекса, либо просто модель, указывающая на то, что могло служить предметом торга. В контексте этого исследования укажем лишь на то, что гравированные моржовые клыки или отдельные скульптурные композиции не являлись предметом купли—продажи между местным населением и посетителями Чукотского полуострова. Такие сведения не ставят под сомнение художественную ценность древнеберингморских орнаментов или культовых скульптурных произведений чукчей и эскимосов до начала XX в., но лишь подчеркивают первобытный характер искусства

[76] Там же. С. 114—118, 129, 132—133.
[77] *Aldrich H. L.* Arctic Alaska and Siberia, or, Eight Months with the Arctic Whalemen. — Chicago and New York: Rand, McNally and Co, 1889. — P. 49—50.

коренных жителей Чукотского полуострова. Так, главной особенностью косторезного промысла коренных жителей Чукотки был его синкретизм, что подразумевает размытость границы между художественной и нехудожественной сферами. Соответственно, художественные элементы предметов в сочетании с утилитарной, обрядово-магической или знаково-коммуникативной функциями не дают возможности говорить о чукотско-эскимосском косторезном деле как о чистом искусстве и художественном производстве в кантовском понимании.

1.2. Экспедиция 1917—1919 гг. Сакари Пяльси на Крайний Северо-Восток

В контексте рассматриваемой темы пристального внимания заслеживают материалы этнографической экспедиции финского археолога Сакари Пяльси на Чукотку и Камчатку в 1917—1919 гг. Целью его экспедиции в Восточную Сибирь к берегам Ледовитого океана и Берингова моря был сбор информации об укладе жизни примитивных народов, исследование приемов примитивной техники и примитивных орудий, что облегчило бы реконструкцию древней истории Финляндии. Проект С. Пяльси был одобрен, в результате чего на рыболовном судне ему удалось побывать на Камчатке в селении Олюторка, и в ряде чукотских селений: Провидение, Яндагай, мыс Дежнёв, Наукан, Уэлен, в Мариинском посту близ Анадыря. Отметим, что в действительности главная цель С. Пяльси — изучить чукотскую примитивную технику – так и не была достигнута, ведь к тому времени эскимосы и чукчи, как оленные, так и морские, пользовались огнестрельным оружием и различными орудиями из железа, которые приобретали у американских и русских торговцев.

Такой поворот событий позволил С. Пяльси поставить перед собой другую задачу — заняться изучением художественного творчества народов

Чукотки и Камчатки. В этом деле Пяльси не был первым — в 1899—1900 гг. В. Г. Богораз также собрал коллекцию рисунков чукчей, коряков и азиатских эскимосов, но для него они представляли не художественный интерес, а имели большое этнографическое значение. Иначе говоря, Богораз просил аборигенов сделать графические иллюстрации для объяснения значения некоторых сказок, обрядов, легенд.

С. Пяльси подходил к сбору материала несколько иначе. Чаще всего он не предлагал мастерам конкретный сюжет, а побуждал их рисовать именно то, что они сами хотели. Пяльси описал процесс рисования Карляйрыгина[78], когда пребывал на мысе Дежнёва: «“Что мне нарисовать?” — спросил он [Карляйрыгин]. Я не стал предлагать ему нарисовать луну, или морскую гладь, или берег моря, что сделал бы, если бы мне пришлось любоваться августовским месяцем в компании с финским художником. Здесь, на берегу Берингова пролива, дело обстояло совершенно иначе. Луна, конечно, вещь хорошая. Прежде всего потому, что в лунную погоду нет ветра, дождя, тумана или других сюрпризов природы. Но для чукотского художника луна — ничтожный, бессмысленный предмет для изображения. Луна для чукчи не представляет большой ценности, ведь её нельзя съесть или получить за нее деньги. Другое дело олень. Вот это интересная тема для рисования! Олень тянет за собой нарты, он очень вкусный, а к тому же из его шкуры можно пошить теплую одежду. Морж — вот еще один первоклассный объект для творчества. Без этого животного жизнь чукчи была бы вообще невозможна. Он дает мясо, жир, который используется как топливо, шкуры, которые служат материалом для изготовления байдар и рэтема [покрышка яранг], кишки для шитья плащей и многое другое. Бивни моржа, которые не уступают по качествам слоновой кости, является ценным товаром для обмена. Кроме того, моржовые клыки используются в хозяйственных целях, а на их поверхности

[78] Предполагаем, что в дневниках А. Л. Горбункова этот мастер упоминался под именем Каляургын, по происхождению чукча, родом из Тунытлена, что близ с. Дежнёв.

чукчи иногда рисуют красивые картинки. Белый медведь для чукчи — также славный малый, и его непременно стоит нарисовать. То же самое можно сказать и о лисах, песцах, росомахах, тюленях, соболях и зайцах. Даже комары, маленькие и надоедливые, но живые и заметные существа, достойны того, чтобы быть запечатлёнными на рисунках. Потому мы и не стали рисовать луну. Конечно, сюжет получился бы сентиментальным, красивым и очень милым, но на Чукотском полуострове сентименты не слишком высоко ценятся»[79]. Мастер Карляйрыгин пояснил Пяльси, что «мы [чукчи] предпочитаем такую красоту, которая насыщает и согревает, даже если эта красота может доставлять неприятности, ударить, толкнуть или укусить — это уже не столь важно. Он [Карляйрыгин] нарисовал оленя <…>. Затем белого медведя и лисицу с длинным пушистым хвостом»[80]. Пример, приведенный С. Пяльси, раскрывает причину того, почему на всех собранных им рисунках, запечатлены только значимые для чукотских охотников моменты (Иллюстрация 1).

Финский исследователь писал, что чукотские мастера — замечательные эйдетики, ведь свои рисунки они выполняли по памяти, но всегда они выглядели правдоподобно, в их позах чувствовалось напряжение и движение, будто это были моментальные фотоснимки, а не рисунки зверобоев[81]. Однако, в рисунках чукотских мастеров, собранных Сакари Пяльси во время его экспедиции, совершенно отсутствуют мелкие детали и перспектива, т. е. рисунки выглядят достаточно минималистично, без чрезмерных подробностей. Вероятно, это было связано с тем, что художники в процессе рисования поясняли и комментировали Пяльси, что именно они изображали. Таким образом они компенсировали отсутствие отдельных деталей, рассказывая, что произошло с героями [EK1][EK2](например, охотником и белым медведем, или медведем и моржом) между двумя сценами[82].

---

[79] *Pälsi S.* Pohjankävijän päiväkirjasta: matkakuvauksia Beringiltä, Anadyrilta ja Kamtshatkasta. — Helsinki: Otava, 1919. — S. 91—92. Перевод автора.
[80] Ibid. S. 92—93. Перевод автора.
[81] *Pälsi S.* Arktisia kuvia: alkeellisia taideteoksia koillisesta Siperiasta. — Helsinki: Otava, 1983. — S. 16—17.
[82] Ibid. S. 18.

На рисунках, собранных А. Л. Горбунковым, выполненных Рошилиным в 1933—1935 гг. из собрания Сергиево-Посадского историко-художественного музея заповедника[83], имеется нумерация сценок на листе и подписи, которые сопровождают изображения, расшифровывая значение рисунков, что максимально приближает эскизы к современным комиксам (Иллюстрация 2). Кроме того, А. Л. Горбунков указывал, что некоторые мастера, предпочитали сначала исполнить танец или пантомиму на заданную тему, например, танец «Полет чайки против ветра», «Ляпидевский прилетел», «Разгрузка в Дежнёве угля», «Танец Колодински», «Игры детей»[84], и только после этого приступали к ее изложению языком изобразительного искусства. Среди таких мастеров были дежнёвцы и уэленцы Омо, Рошилин, Ктугье, Туккай[85], а также житель с. Наукан Камыргин[86].

Таким образом, материалы, которые приводят С. Пяльси и А Л. Горбунков, позволяют оценить состояние чукотско-эскимосского косторезного промысла в начале XX вв. Речь идет о том, что подобные явления, Согласно М. С. Кагану[87], до приезда профессиональных художников на Чукотский полуостров, искусство чукчей и эскимосов находилось на этапе раннего становления, когда еще не начали выкристаллизовываться его отдельные формы. Исходя из приведенных выше сведений финского этнографа и отечественного художника можно убедиться, что чукчи и эскимосы использовали все доступные им способы объективации действительности: будь то средства, которые человек находит в самом себе —жесты, мимику, телодвижения, звуки голоса, либо те, которые они находят в природе или в плодах материальной культуры — клык моржа, красители, специально сконструированные инструменты.

---

[83] См., например, №№ по КП: СПМЗ КП НХТ-10306, СПМЗ КП НХТ-10217 и др.
[84] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/68. Л. 31.
[85] Там же. Л. 3—6.
[86] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53—56. Л. 36.
[87] Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследования внутреннего строения мира искусства. — Л.: Искусство, 1972. — С. 175—233.

Пяльси отмечал, что мастера, с которыми ему довелось встретиться, в сущности, были охотниками, которые занимались косторезным промыслом в свободное от охоты время в своих ярангах, не собираясь в группы[88]. Однако были мастера, которые ещё во время пребывания финского этнографа на Чукотке понимали, какую материальную выгоду может приносить работа с костью. Интересное наблюдение С. Пяльси касалось дежнёвских мастеров, в том числе Рошилина, Карляйрыгина и Хейтуги[89], которые изготавливали клыки с гравировками на продажу по заказу приезжих[90] (Иллюстрация 3). Особенно «жадным до денег», как вспоминает Пяльси, был Рошилин, который за определенную оплату был готов изобразить любой сюжет, даже, например, сцены добровольной смерти (Иллюстрация 4), изображения которой табуированы среди чукчей и эскимосов[91]. Впрочем, рисунки на эту тему Рошилин выполнил позднее, в 1933—1935 гг. в мастерских А. Л. Горбункова (Иллюстрация 5), которые даже стали эскизами для гравировок на портсигаре (Иллюстрация 6).

Таким образом, важно отметить, что до начала XX столетия, произведения традиционного искусства, входили в категорию «примитива». Архивные и опубликованные источники свидетельствуют, что отпечаток художественного творчества несли в себе как предметы повседневной жизни, так и объекты культа, а потому, не являясь «чистым искусством», они в большей степени интересовали именно этнографов, но не искусствоведов[92]. Вместе с тем, необходимо отметить, что активные контакты и торговля с русскими и американскими купцами, китобоями и золотопромышленники стимулировали изготовление резных и гравированных костяных «диковинок» для получения чукотскими мастерами дополнительного заработка.

---

[88] *Pälsi S.* Arktisia kuvia: alkeellisia taideteoksia koillisesta Siperiasta. — Helsinki: Otava, 1983. — S. 118—120.
[89] Полагаем, что у Сакари Пяльси речь шла о мастере, который в дневниковых записях А. Л. Горбункова упоминается как Эйтуги или Эйтугви, по происхождению чукча, родом из Кенишхуна.
[90] *Pälsi S.* Arktisia kuvia: alkeellisia taideteoksia koillisesta Siperiasta. — Helsinki: Otava, 1983. — S. 37.
[91] *Pälsi S.* Pohjankävijän päiväkirjasta: matkakuvauksia Beringiltä, Anadyrilta ja Kamtshatkasta. — Helsinki: Otava, 1919. — S. 101—102.
[92] *Богемская К. Г.* Искусство вне норм. — М.: БуксМАрт, 2017. — С. 13.

ГЛАВА 2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОСТОРЕЗОВ ЧУКОТКИ И ГОСУДАРСТВЕННЫХ ИНСТИТУЦИЙ В 1920-Е ГГ.

2.1. Теоретические разработки Комиссии по изучению рынков кустарных изделий народностей Крайнего Севера

Идеологическая трансформация государства не могла не оказать влияние на сферу искусства. П. Р. Гамзатова точно указала, что в конце 1920-х — начале 1930-х гг. требования, которые предъявляли к народному искусству были поставлены в тесную зависимость от идеологических установок[93].

Соответственно, принимая во внимание возможность различий в трактовке терминов, связанных с народным искусством, в этой работе, опираясь на труды М. А. Некрасовой[94] и И. Я. Богуславской[95], термин *народное искусство* понимается как явление противоположное профессиональному искусству. Народное искусство, таким образом, является особым типом творчества, которое представляется результатом социально-исторического развития общества и связано с определенным слоем его культуры, имеет широкий спектр функций, начиная утилитарной, заканчивая духовной, и тесно связано с природным окружением, что отражается как в используемых материалах, так и в принципах формообразования. Соответственно, основу для устойчивого развития художественной системы и формирования местной традиции составляют такие ключевые факторы как материал, техника изготовления и родовая принадлежность, функциональное назначение, а также форма изделия.

---

[93] *Гамзатова П. Р.* Термин «народное искусство» в 1920—1930-е гг.: трансформация смыслов // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Вып 4. — М., 2003. — С. 3—9.

[94] *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — М.: Изобразительное искусство, 1983.

[95] *Богуславская И. Я.* Народное искусство. Избранные труды / сост. О. Алексеева, М. Сорокина; ред. Е. Демина. — СПб.: ГРМ, 2019.

Народному искусству свойственно растворять субъективное восприятие индивида в общем, выражаться через школы как от лица носителя традиции и определенной художественной системы, следуя выработанному временем канону на основе культурной преемственности. Из определения народного искусства вытекает и понятие *народный мастер*, который представляется как творческая личность, неразрывно связанная со своим народом, традицией, природой края, которая является носителем коллективного опыта, обладает высоким техническим мастерством и сознательно относится к своей творческой деятельности. В прежние времена, до начала XX в., аналогом понятию народный мастер служило понятие кустарь, которое подразумевало умельца, работавшего скорее интуитивно, по устоявшимся законам ремесла[96].

В контексте проблемы народного искусства возникают вопросы о его соответствии понятию *крестьянское искусство*, которые, по мнению В. С. Воронова, «хотя и близко схожи и часто равнозначащи»[97], но все же не вполне совпадают. Опираясь на труд Оршанского[98] представляется возможным уловить разницу между понятиями в том, что *крестьянское искусство* — это термин, который указывает скорее на классовую принадлежность мастера (в противовес рабочему, пролетарскому искусству), чем на какое-либо другое сущностное отличие от иных терминов.

Если в европейской части России вопрос о необходимости руководства промыслами и городских влияний был поставлен еще до революции 1917 г. ввиду ряда различных причин[99] (развитие капитализма в деревнях в пореформенный период, необходимость дополнительного заработка среди малоземельных крестьян, влияние идей народничества и т. д.), то на Чукотке дело обстояло несколько иначе.

---

[96] *Богуславская И. Я.* Народное искусство. Избранные труды / сост. О. Алексеева, М. Сорокина; ред. Е. Демина. — СПб.: ГРМ, 2019. — С. 24.

[97] Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. — М., 1972. С. 102.

[98] *Оршанский Л. Г.* Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917—1927. — Л.: Изд. Академии художеств, 1927.

[99] *Рындзюнский П. Г.* Крестьянская промышленность в пореформенной России (60—80-е гг. XIX в.). — М., 1966. — С. 11.

Важнейшим, хотя не имевшим прямого отношения к развитию чукотско-эскимосского косторезного искусства, событием стало образование в 1932 г. Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) на базе Кустарного музея. В 1920–30-е гг., ввиду активного движения по возрождению народных промыслов, коллективом искусствоведов и профессиональных художников НИИХП была сформирована новая методика взаимодействия с мастерами народных промыслов. Важно, что ориентация специалистов на местную традицию была в 1920–1930-х гг. новым словом НИИХП. Вскоре этот принцип стал одним из важнейших условий работы профессиональных художников с народными мастерами.

Без преувеличения ключевое значение в становлении косторезного искусства чукчей и эскимосов в 1920–1930-е гг. сыграла деятельность первого художественного руководителя чукотских художественных мастерских А. Л. Горбункова. Это связано с тем, что в новых реалиях жизни молодого Советского государства именно от художественного руководителя напрямую зависело существование каких бы то ни было народных мастерских. Нужно понимать, что, когда речь идёт о работе группы мастеров, руководителю нужно суметь выработать чёткую стилевую направленность развития косторезного искусства. В ряде случаев эта задача была под силу лишь профессиональным художникам и специалистам, имевшим искусствоведческое образование. Соответственно, по приезде на Чукотку А. Л. Горбунков, принимая во внимание как способности мастеров, так и спрос потребителей того времени, разработал оптимальный и, что немаловажно, наиболее экономически выгодный ассортимент изделий, которые изготавливали чукотские косторезы. Также художественный руководитель определил тематику и стилистическую направленность косторезного дела чукчей и эскимосов. Все это стало возможным благодаря тому, что А. Л. Горбунков сумел найти наиболее эффективные методы взаимодействия с местными мастерами в процессе работы с моржовой костью.

Таким образом, к началу 1930-х гг. явно обозначился вектор развития чукотско-эскимосского косторезного искусства, однако исследование потенциала и возможностей организации косторезного дела на Чукотке началась ещё за десятилетие до приезда А. Л. Горбункова, а его деятельность лишь завершила сложный и долгий подготовительный этап.

Впервые о необходимости смены древнего уклада жизни «высшей» социалистической формой заговорили на X съезде партии, который состоялся в марте 1921 г. Одной из ключевых проблем съезда стало приобщение народов Крайнего Севера к европейской культуре. В идеале планировалось осуществить намеченную задачу, не оторвав «туземцев» от их естественной почвы и сохранив их материальную культуру. Тем не менее, в действительности события разворачивались несколько иначе, а идеи, изложенные на съезде, остались только на бумаге[100].

Открытие Всероссийской культурно-промышленной выставки в 1923 г. стало первым шагом на пути к признанию народного художественного творчества в масштабах Российского государства. Несмотря на то, что на этой выставке не были представлены изделия из моржового клыка чукотских мастеров, был показан ряд предметов холмогорской школы косторезного искусства, что сподвигло специалистов начать дискуссию о налаживании косторезного промысла на Чукотском полуострове.

Следующим этапом на пути становления косторезного искусства чукчей и эскимосов стало создание в 1924 г. специального Комитета по содействию народностям Северных окраин. Здесь необходимо сделать ремарку, что Комитет понимался чиновниками не просто как механизм помощи «туземцам», но и как средство вовлечения коренных жителей в строительство новой советской жизни. Так или иначе, независимо от интерпретации целей и задач Комитета, в наиболее труднодоступные районы северных окраин стали

[100] *Катлан А. И.* Отчёт по обследованию Чукотского полуострова. 1930/31 г. // Тропою Богораза. Научные и литературные материалы. — М.: Институт Наследия-ГЕОС, 2008. — С. 284—342.

командировать педагогов, врачей, партийных работников. В контексте рассмотрения вопроса развития чукотско-эскимосского косторезного искусства важным является тот факт, что начали организовываться районные культурные базы (культбазы) (Иллюстрация 7). Именно они должны были стать очагами политической и культурной жизни районов. Примечательно, что Чукотская культбаза (Иллюстрация 8), построенная в 1928 г. на побережье залива Лаврентия — стала одной из первых культурных баз, организованных Комитетом Севера[101].

Важным шагом на пути к признанию и становлению косторезного искусства Чукотки, согласно архивным материалам Санкт-Петербургского филиала Архива РАН[102], стало формирование в мае 1926 г. Комиссии по изучению рынков кустарных изделий народностей Крайнего Севера. Одним из главных инициаторов образования Комиссии был В. Г. Богораз.

Первоочередной задачей Комиссии было практическое изучение внутреннего и внешнего рынков сбыта изделий «туземцев» Крайнего Севера. Для выполнения этой задачи Комиссия предпринимала самые разнообразные меры, а именно:

а) собирала материалы, характеризующие современные изделия кустарей. Здесь особое внимание уделялось как технике производства и качества, так и стоимости, анализу пригодности изделий для нужд внутреннего и внешнего рынка СССР;

б) подготавливала переработку изделий как со стороны формы, так и в отношении качества. Это было необходимо для приспособления их к массовому производству и сбыту;

в) выясняла размер спроса на изделия среди торговых организаций внешней и внутренней, а также межплеменной торговли среди народов Крайнего Севера;

---

[101] *Чеботаревский А*. Культурные базы Комитета севера // Советский Север. — 1930. — № 1. — С. 117.
[102] СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 229. Л. 72—73.

г) оправданные спросом образцы Комиссия предоставляла в Комитет Севера на одобрение через научно-исследовательскую комиссию. Далее одобренные Комитетом образцы Комиссия направляла на утверждение в качестве производственных стандартов;

е) оказывала содействие в организации и проведении выставок изделий народов Крайнего Севера как в СССР, так и за рубежом;

ж) подготавливала литературный материал для освещения нужд Кустарных промыслов Крайнего Севера в печати.

Тогда же, в мае 1926 г. художником Ф. Ф. Федоровским был прочитан доклад «О подъеме и развитии кустарных промыслов туземцами Крайнего Севера». В сущности, этот доклад резюмировал идеи Комитета относительно путей развития промыслов Крайнего Севера. Федоровский считал, что подъем и развитие промыслов коренных жителей должны строиться по двум основным путям и третьему, который логически вытекает из них:

1) Собирательный этап имел своей целью исследование и охрану художественных образцов народного творчества, определение их качества и художественной ценности. Предполагалась, что через выставки будет проводиться пропаганда кустарных промыслов и народного искусства в музеях, школах и других институциях в СССР и за рубежом. На этих образцах планировалось воспитывать инструкторов и руководителей при Культбазах, которые в свою очередь должны были способствовать развитию производства и творчества на местах.

Федоровский считал, что, образцы самобытного народного творчества будет представлять в России и за границей большой научно-художественный интерес, а спрос на них будет настолько велик, что их не будет хватать для продажи – они разойдутся по музеям, коллекциям и школам, собирающим художественные ценные произведения народного творчества[103].

[103] Там же. Л. 75—77.

2) Практически-эксплуатационный этап. Специалисты полагали, что художники лучшей квалификации в Москве должны будут сконструировать модельные образцы одежды, обуви, ковров, домашней утвари, соответствующие климату и интенсивной жизни города. От этих художников, их вкуса, машинного мастерства конструирования, будет непосредственно зависеть характер производства, который ничего общего с народным самобытным творчеством иметь не будет, и, в принципе, не должен.

3) Художественно-кустарный смешанный этап, с точки зрения Фёдоровского, должен был бы объединить два первых. Соответственно Ф. Федоровский считал, что художники центра, исследовав творчество северных народностей, выработают ряд простых по форме и понятных северным народам изделий. Когда эти формы-модели попадут в руки «первобытного мастера», он должен был бы украсить его в соответствии со своим видением. К моделям, выработанным в центре, должен был применяться строго обдуманный, культурный подход.

Кроме того, членами Комиссии была разработана анкета, которую научным сотрудникам, «экскурсантам», настоятельно рекомендовалось заполнять при сборе образцов[104]. К числу собираемых образцов причислялись предметы домашнего обихода, декорированные резьбой, росписью, вышивкой. Также экскурсанты собирали и отдельные части предметов, которые несли следы искусства не только в декоре, но и в конструкции предмета как такового, пусть даже без декорации. Таким образом, ценность собираемых предметов заключалась не только в орнаменте, но и в оригинальном сочетании материалов или конструкции предмета.

Каждый собранный предмет должен был быть пронумерован, и к нему необходимо было приложить описание, составленное в соответствии с разработанными Комиссией вопросами. Предмет и собранные о его бытовании сведения должны были помочь выяснить не только типы изготавливаемых

[104] СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 229. Л. 117–119.

народными мастерами изделий, но и материал, технику и технологию создания предмета, условия при которых он выполнялся.

Вопросы, которые были включены в анкету распадались на несколько последовательных категорий, которые дополняли друг друга. К первой категории относились вопросы, которые преследовали цель выяснить место конкретного промысла в хозяйстве того или иного народа, возможные пути завязывания отношений народных мастеров и учёных-профессионалов. Ко второму блоку относились вопросы, которые помогали бы собрать сведения как об экономических и бытовых условиях производства, так и о сырье и материалах, из которых изготовлялись вещи. Третья группа вопросов касалась порядка исполнения того или иного предмета и способов применения тех или иных инструментов. Вопросы этой категории подводили к выяснению деталей создания форм предметов и украшений, а также логики их оформления. Анкета завершалась вопросами, ответы на которые позволяли пояснить, откуда пришли формы искусства, в которые облечены собранные предметы, что облегчало понимание историко-художественного аспекта. В анкете содержались рекомендации делать фотографические снимки, особенно положения рук при работе над предметами, отдельные элементы, например, раппорты узоров.

Знание всех этих нюансов было необходимо для оказания содействия в развитии промыслов в дальнейшем, при создании новых типов изделий, приспособленных для европейского обихода, но исполненный в технике северян, и декорированный привычными для них материалами. Кроме того, как полагали члены Комиссии, обеспечение мастеров Крайнего Севера заказами, могло бы активизировать их личное творчество, без нивелирования своеобразных черт, присущих их искусству.

2.2. Практическая деятельность инструкторов на территории Чукотского полуострова

На Чукотке к практической реализации идей Ф. Федоровского перешли в 1927 г., в связи с чем большой интерес представляет так называемый «список туземных изделий», который включал предметы хозяйства и экспонатов[105], собранных К. Я. Луксом, заместителем председателя Комитета Севера при Далькрайисполкоме, на Восточном Побережье Камчатского Округа в июне–августе 1927 г. Из писем Владимиру Богоразу и Петру Покровскому известно, что сбор и закупка предметов коллекции были инициированы Комитетом содействия народностям северных окраин. Коллекция эта состояла преимущественно из изделий чукчей, эскимосов, коряков. Примечательно, что приобрести предметы через Дальгосторг или кооперативные организации Луксу не удалось, так как эти предприятия располагали только отдельными, попавшими случайно образцами. Соответственно, Карл Лукс либо покупал вещи у местного населения, либо заказывал модели и образцы у мастеров. Вся коллекция, кроме образцов, отправленных в Москву на Всесоюзную выставку, была передана Хабаровскому музею во временное пользование с условием, что первым из этого списка отберет понравившиеся предметы Богораз, выделивший в марте 1927 г. на их закупку 200 рублей. Далее право выкупить понравившиеся предметы было предоставлено и Покровскому, заведовавшему Художественным отделом Хабаровского краевого государственного музея. К сожалению, мы не располагаем какими-либо иллюстративными или фотоматериалами из этой экспедиции, но вместе с тем, в контексте вопроса о становлении косторезного искусства, уже сами их названия позволяют судить об ассортименте и о расположении промысловых центров на карте Чукотки.

[105] СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 229. Л. 192–197.

Список[106], составленный К. Я. Луксом, включал 140 номеров. Сюда входили предметы одежды, орудий и оружия, бытовавших среди народов Чукотки, образцы почв и растений, чучела рыб и животных Чукотского полуострова. Ряд предметов имели прямое отношение к косторезному промыслу:

№ 15. Трость из моржовой кости, Уэллен, чукчи, 1 шт.

№ 33. Гарпун костяной (наконечник), Уэллен, чукчи, 1 шт.

№ 40. Бусы из моржовой кости, белые, 56 х 2, чукчи, Дежнёв, 1 шт.

№ 41. Бусы из моржовой кости, беловато-желтые, 108, чукчи, Уэллен, 1 шт.

№ 42. Бусы из моржовой кости, белые, 99 шар., чукчи, Уэллен, шт.

№ 43. Бусы из моржовой кости, белые, 103 шар., чукчи, Уэллен, 1 шт.

№ 47. Шахматы из моржового клыка, работа чукчи Гемауге, Уэллен, 1 компл.

№ 49. Шпильки для волос из моржового клыка, 3 шт.

№ 50. Ножик из кости (ручка в форме рыбы), чукчи, Уэллен, 1 шт.

№ 51. Ножик костяной, чукчи, Уэллен, 1 шт.

№ 52. Бусы из моржовой кости, 109 шариков, крупные, Дежнев, 1 св.

№ 53. «Божки» «Плэкит» подражание американским, Наукан, эскимосы, работа эскимоса Джоу, 2 шт.

№ 54. Мундштуки из моржового клыка, чукчи, Дежнев, 2 шт.

№ 55. Рука с вилкой, чукча, Дежнев, 1 шт.

№ 56. Ножи для резки бумаги, разная работа эскимосов Наукана, 4 шт.

№ 57. Чернильный прибор из: 2х чернильниц, подсвечника, пресс-папье, спичечницы, чашечки, пепельницы, 1 компл.

№ 58. Нож из моржового клыка, 1 шт.

№ 60. Клык разрисованный с фотографией Чекмарева, работа Камыргина, чукча, Уэллен, 1 шт.

---

[106] СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 229..

№ 61. Разрисованный сколок моржового клыка, работа мальчика 12 лет, чукчи, Дежнев, Рентэтугена, 1 шт.

№ 62. Подставка для карандашей для стола, работа эскимоса Киритауэна, Наукан, 1 шт.

№ 63. Большой нож для резки бумаги, Дежнев, чукчи, 1 шт.

№ 70. Кусок разрисованного клыка «Степан рисовал», 1 шт.

№ 71. Шхуна из моржового клыка, работа эскимоса из Наукана, Чукотский полуостров, 1 шт.

№ 103. Сколок клыка разрисованный, работа Камыргина, Уэллен, 1 шт.

№ 106. Модель нерпичьей сетки из кости, эскимосы, Наукан, 1 шт.

№ 107. Контарь из кости, работа эскимоса из Наукана, 1 шт.

№ 112. Модель снеговых лыж из кости, Уэллен, 1 шт.

№ 114. Группа из моржовой кости, оленевод с оленями, Дежнев, чукча, 1 шт.

№ 119. Цветной клык «Кресты», Тутэнемен, 1 шт.

№ 131. Значок ОДВФ, сделанный ножиком чукчей, Камыргиным, Уэллен, 1 шт.

№ 133. Рука с рюмкой (по случаю ампутированной руки у Анадырского доктора), Дежнев, чукчи, 1 шт.

Как следует из списка Лукса, часть предметов из моржового клыка носила сугубо утилитарный характер: ножи, наконечники для гарпунов, мундштуки. Часть изделий являлась непосредственным подражанием предметам, привозимых русскими и американцами торговцами и промысловиками. Это, к примеру, трость (Иллюстрация 9) и шахматы, подставки для карандашей и шпильки для волос, значки и чернильные приборы (Иллюстрация 10,Иллюстрация 11), пеликены (Иллюстрация 12)[107].

[107] Подробнее см.: *Шульгина О. М.* К вопросу о происхождении и распространении пеликенов на территории Чукотки // Культурное наследие России. — 2022. — № 3. — С. 37—46.

Чукотские мастера точно копировали такого рода предметы с поправкой на привычный для себя материал — моржовый клык.

Особенно привлекают внимание так называемые разрисованные (но, безусловно, речь идет не о рисунках, а гравировках) моржовые клычки и сколки клыков. Обращает внимание то, что мастера выполняли гравировки не из целых моржовых клыков, которые потенциально могли быть использованы для других изделий (как, например, скульптурные группы (Иллюстрация 13), мундштуки, стаканы и т. п.), но из тех кусочков, которые фактически оставались невостребованными, и, соответственно, «разрисовывались» в качестве развлечения мастеров. Более того, такие клыки мастера гравировали по заказу конкретных лиц, а те в свою очередь указывали, что именно они желали бы, чтобы мастер выгравировал на клыке. Этот тезис подтверждают по меньшей мере два письменных источника начала XX в. В книге «Graphic Arts of the Alaskan Eskimo» Д. Ж. Рэй опубликованы два интересных предмета[108], гравировки на которых копировали фотографии или рисунки из газет, которые мастерам предоставляли заказчики. Речь идет о пластинке из моржового клыка с гравированным на ней портретом Теодора Рузвельта и американским флагом работы эскимосского мастера, известного под именем Счастливый Джек. Эта пластина была куплена американскими золотоискателями в 1900 г. Второе изделие — зуб кашалота, который датирован концом XIX в. На одной стороне этого предмета была выгравирована шхуна, на другой — женщина-наездница верхом на лошади.

Похожую ситуацию описывал с своей работе «Pohjankävijän päiväkirjasta» упомянутый выше финский путешественник, этнограф и фотограф С. Пяльси[109], ездивший по чукотским поселкам в 1916—1917 гг. Пяльси пишет, что чукчи и эскимосы действительно имели природные способности к рисованию, однако занимались они этим только по просьбе

[108] *Ray D. J.* Graphic Art of the Alaskan Eskimo. — Washington, 1969. P. 21—25.
[109] *Pälsi S.* Pohjankävijän päiväkirjasta: matkakuvauksia Beringiltä, Anadyrilta ja Kamtshatkasta. — Helsinki: Otava, 1919. — P. 94—104.

конкретного человека и лишь за определенную плату за такую работу. При этом автор отмечает, что сюжет рисунка или гравировки диктовал мастеру сам заказчик.

Здесь укажем на еще одну деталь, которая лишь усиливает эту гипотезу. Дело заключается в том, что в списке Лукса указаны мастера, выполнявшие только отдельные предметы — «разрисованные», т. е. гравированные клычки, а также автор шхуны из моржового клыка. Вероятно, именно эти предметы выполнялись под заказ, а потому Карл Лукс знал имена авторов изделий несмотря на то, что он не имели личных автографов мастеров.

После образования Комиссии, разработки ее положения и анкеты, о которых было сказано выше, командировки специалистов в области кустарных художественных промыслов становятся регулярными. Так, в 1928—1930 гг., на культбазу Лаврентия для организации косторезной мастерской по назначению Комитета Севера при ВЦИК г. Москва был командирован инструктор В. Н. Морозов, который, в сущности, был не косторезом, а техником-организатором по столярно-резному производству[110]. Из отчета о работе школы-интерната при культбазе Лаврентия за 1929—30 гг., становится очевидно, что дело Морозова поставленных целей не достигло. Основных причин неудачи, по версии чиновников, было несколько. Первое, что следует из отчета, это то, что «в районе нет кустарей по костизделиям, вернее их очень мало». Во-вторых, «само население возражало против мастерской этого уклона и здесь гораздо более необходима мастерская по дереву и металлу»[111]. Позволим себе предположить, что наиболее вероятной причиной неуспеха Морозова является нежелание чукотских кустарей работать с «чужими» инструкторами, тем более что они напрямую ассоциировались с коллективизацией. Кроме того, существовала и проблема коммуникации. Нужно понимать, что в 1932—1933 гг. только 250 человек (детей и взрослых

[110] ЦГА СПб. Ф. 9471. Оп. 2. Д. 88. Л. 68.
[111] АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 103. Л. 59.

вместе взятых) по всему Чукотскому району[112], в котором располагались косторезные мастерские, было охвачено ликбезами и, соответственно, понимало русский язык.

Вскоре в 1930 г. Камчатское акционерное общество командировало своего инструктора, «товарища Венедиктова», в посёлок Дежнёв для налаживания косторезного промысла. В действительности это подразумевало организацию максимально эффективного использования моржового клыка – в основном изготовление клавиш для фортепиано и пуговиц. В 1931—1932 годах ещё одному инструктору по фамилии Кривдун удалось собрать кустарно-промысловую группу косторезов в селе Ванкарем. Наиболее успешной была деятельность инструктора Шаркова, назначенного Чукотским Окружным интегральным союзом. Так, за 1929–1932 гг. он организовал пять косторезных артелей. Секрет Шаркова заключался в том, что бригады мастеров косторезного дела были собраны на базе крупнейших чукотских колхозов того времени: чаплинского, сиреникского, науканского, дежнёвского и уэленского. Максимальное количество резчиков всех перечисленных артелей, тем не менее, не превышало 75 человек[113]. Важнейшей отличительной чертой, характерной для деятельности косторезов начала 1930-х гг., была сезонность промысла. Это означает, что работа мастеров приходилась в основном на весну и лето – время, свободное от занятия морским зверобойным промыслом. По воспоминаниям педагога П. Я. Скорика, в Уэленской мастерской в 1928 г. была собрана группа подростков, желающих обучаться косторезному делу. Занятия проводил молодой косторез Туккай. Примеру уэленских косторезов последовали жители с. Чаплино, где работой народных мастеров руководил эскимос Майна. В с. Сиреники главой косторезов выступил мастер Аттата[114].

[112] АМАЭ РАН. Ф. 40. Оп. 1. Д. 131. Л. 14.
[113] АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 131. Л. 88—89.
[114] Материалы из личного архива Ю. А. Широкова.

Таким образом, при внимательном изучении ранних литературных и иллюстративных материалов, архивных документов и собраний этнографических коллекций, можно убедиться, что представленные в них изделия из моржового клыка носят либо утилитарный, либо ритуальный, магический характер за малым исключением тех вещей, которые гравировались, точнее копировались, для конкретных заказчиков. Соответственно, исходя из имеющихся на сегодняшний день источников, наиболее рациональным временем начала трансформации косторезного промысла на Чукотке и его перехода к «чистому искусству» представляется 1926 г. — год образования Комиссии по изучению рынков кустарных изделий народностей Крайнего Севера, однако реализация идей, изложенных Комиссией, развитие художественного косторезного промысла, легла на плечи специалистов, командировавшихся на чукотские культбазы с конца 1920-х гг.

ГЛАВА 3. СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОСТОРЕЗНОГО ПРОМЫСЛА НА ЧУКОТКЕ В 1930-Е ГГ.

3.1. Деятельность А. Л. Горбункова и организация постоянных художественных мастерских на Чукотке

Расцвет косторезного дела обычно связывается с активизацией работы с коренными мастерами на рубеже 1960—70-х гг. специалистов НИИ художественной промышленности. Тем не менее, массив вновь выявленных архивных материалов позволяет взглянуть на развитие художественных промыслов чукчей и эскимосов под другим углом, дает возможность уточнить уже сложившееся представление о процессе становления народных промыслов на Чукотке.

Сегодня кажется удивительным и несправедливым по отношению к Александру Леонидовичу Горбункову, (1902–1982) первому художественному руководителю, инструктору и консультанту при чукотских художественных мастерских, что ни у специалистов из НИИ художественной промышленности, «классиков» чукотского искусства, ни в широких в профессиональных кругах, о нем практически ничего не сказано. В самом Уэлене сегодня ни один из ныне живущих и работающих мастеров также ничего не знает о том, кто такой А. Л. Горбунков и каково его отношение к Уэленской косторезной мастерской. К примеру, В. В. Антропова, описывая коллекцию косторезных изделий 1945—1949 гг., закупленную в Уэленском промкомбинате для Музея антропологии и этнографии РАН[115], совершенно не упоминает А. Л. Горбункова несмотря на то, что подавляющая часть гравированных клыков этого собрания были изготовлены по эталонам 1930-х гг.

[115] *Антропова В. В.* Современная чукотская и эскимосская резная кость // Сборник музея антропологии и этнографии. Т. XV / отв. ред. С. П. Толстов. — М., Л.: Изд-во АН СССР, 1953. — С. 5–122.

Отметим, что некоторые исследователи вскользь упоминают имя А. Л. Горбункова в ряде работ. Так, Т. Б. Митлянская, которая лично знала и поддерживала связь с А. Горбунковым по переписке вплоть до 1980-х гг., не посвятила ни одной научной публикации своему старшему коллеге. Перечисляя основные методы работы Горбункова с чукотскими мастерами в своей монографии о чукотско-эскимосском косторезном искусстве, Т. Б. Митлянская, пишет о нем, но вместе с тем переносит акцент на граверов и резчиков, делая лаконичный вывод о работе первого художественного руководителя чукотских косторезных мастерских: «Серьезная подготовка А. Л. Горбункова, глубокое изучение искусства чукчей и эскимосов, уважение к их культуре и понимание ее специфики, обусловили плодотворные результаты работы профессионального художника с народными мастерами»[116], а в другом документе Т. Б. Митлянская делает такую ремарку: «За время своего существования с 1931 года УКМ прошла сложный путь. С мастерами в течении ряда лет работали специалисты-художники — А. Л. Горбунков, И. П. Лавров. Ими было много сделано для развития искусства чукчей и эскимосов»[117]; А. К. Ефимова и Е. Н. Клитина также упоминают первого художественного руководителя: «Определяющее значение в развитии новых тенденций в гравировке и резьбе по кости имела деятельность Уэленской косторезной мастерской, где А. Л. Горбунковым была организована профессиональная подготовка мастеров, в основе которой лежало изучение традиционного искусства чукчей и эскимосов, его дальнейшее развитие», – тем самым выдвигая на передний план саму мастерскую, а не ее организатора[118]; авторы монографии «Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки» также кратко очерчивают вклад Горбункова в развитие отечественного искусства, обозначая

---

[116] *Митлянская Т. Б.* Художники Чукотки. — М.: Изобразительное искусство, 1976. — С. 81.
[117] ГА РФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 183. Л. 68.
[118] *Ефимова А. К., Клитина Е. Н.* Чукотское и эскимосское искусство: из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника: Альбом. Авт. вступ. статьи и сост. А. К. Ефимова, Е. Н. Клитина; фот. Р. Э. Бениаминсона, В. И. Лочерова. — Л.: Художник РСФСР, 1981. — С. 14.

приезд профессионального художника как «заметную веху Уэленской косторезной мастерской», не раскрывая сущности новшеств, привнесенных им, не поясняя, в чем именно заключалась его роль в образовании косторезной мастерской[119].

Ввиду «умалчивания» имени первого художественного руководителя чукотских мастерских, биографический подход представляется наиболее продуктивным для осмысления путей вхождения А. Л. Горбункова как профессионального художника в чукотско-эскимосскую культурную среду, помогает раскрыть сущность природы связей между учителем и учениками-зверобоями, выявить принципы и педагогические установки наставника, суть взаимодействия профессионала и кустарей, понять причины всеобщего забвения имени художника, столь много сделавшего для чукотско-эскимосского искусства.

Из материалов Центрального Архива ФСБ РФ[120] известно, что Александр Леонидович Горбунков (Иллюстрация 14) родился в 1902 г. в с. Гремячьем Воронежского уезда. С 1912 по 1918 гг. он учился в Богодуховской гимназии, а затем, ввиду бурных событий, которые захлестнули всю Российскую империю, был мобилизован на службу в Белую Армию. Опуская все перипетии революционных событий, отмечу лишь то, что в 1920 г., когда армия Врангеля была разбита, Горбунков, заболевший брюшным тифом, будучи не в состоянии эвакуироваться вместе с белогвардейцами, остался в госпитале Симферополя, и был пленен красноармейцами. В лагере Горбунков был всего около полутора месяцев, до тех пор, пока этапом в числе других военнопленных, он не был направлен из Крыма на Север. На этот раз ему не было суждено оказаться на северных рубежах государства – в пути

[119] *Бронштейн М. М, Карахан И. Л., Широков Ю. А.* Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки = Bone carving in Uelen. The folk art of Chukchi Peninsula. Департамент культуры, молодежи, спорта, туризма и информ. политики ЧАО, Гос. музей искусства народов Востока. — М.: Святигор, 2002. — С. 6.
[120] ЦА ФСБ РФ. Д. № Р-40796.

следования в г. Харькове А. Л. Горбунков был амнистирован Крымским Ревкомом и уехал на проживание в г. Богодухов (Харьковская обл.).

Уже с детского возраста Александр Горбунков проявлял способности к искусствам. Это привело к тому, что после приезда в г. Богодухов в августе 1921 г., Горбунков поступил работать в отдел народного образования на должность инструктора политпросвета. Уже через год он стал работать художником в клубе при Янковском сахарном заводе (ныне с. Ивановка, Сумской обл.), откуда в 1924 г. уволился и поступил в качестве художника в клуб при Великооктябрьском сахарном заводе Сумской области, а затем перешел работать на сахарный завод им. Калинина (ныне Глушковский район Курской обл.). В течение 1925—1926 гг. Горбунков работал инструктором художественных кружков при Отделе профсоюза текстильщиков в г. Орехово-Зуево. С ноября 1926 г. по сентябрь 1927 г. работал художником в г. Шебекино при сахарном заводе «Профинтерн». Нужно понимать, что работа эта была очень престижная и на этом месте не мог оказаться какой-либо посредственный художник, так как в 1930-е гг. «Профинтерн» был мощнейшим предприятием Курской области и одним из крупнейшим во всем СССР[121].

Тогда же Горбунков заочно закончил высшие художественно-педагогические курсы государственной Академии художественных наук. Примечательно, что с 1923 г. в Секции Пространственных искусств и на Физико-Психологическом Отделении в ГАХН работал А. В. Бакушинский, он же возглавлял и Комиссию по художественному воспитанию, в задачи которой входили научная разработка вопросов художественного воспитания и форм воздействия искусства на человека. Здесь можно выделить два основных подхода: в плане воспитательного воздействия искусства в непосредственном художественно-творческом акте и с точки зрения художественного

[121] *Миргородова Ю. М.* Свеклосахарная промышленность Курской области в 20-х годах XX века // Научные ведомости. Серия История. Политология. Экономика. Информатика. — 2011. — № 1 (96). — Вып. 17. — С. 142.

восприятия[122]. В эти годы Бакушинский прочитал при институте ряд докладов на различные искусствоведческие темы, в том числе, связанные и с народным творчеством: «Восприятие и переживание произведений искусства», «Декоративные росписи современной Владимирской иконописи», «Детское творчество до 3-х летнего возраста», «Собирание и классификация материалов по детскому творчеству», «О проблеме художественного восприятия в связи с общими вопросами художественного воспитания», «О развитии художественной формы», «Прямая и обратная перспективы в искусстве и восприятии реального пространства», «Детское творчество в доизобразительной фазе». Вероятно, именно тогда формировалось восприятие Горбунковым народного искусства, его видение и принципы работы с народными мастерами, которые в полной мере проявились во время его командировки на Чукотку в 1930-е гг.

Окончив ГАХН, в 1927 г. А. Л. Горбунков стал заниматься исключительно педагогической деятельностью. Так, с сентября 1927 г. в течении года он был преподавателем ИЗО в средней школе и педагогическом техникуме в г. Белгород, а с июля 1928 г. по май 1930 г. Горбунков преподавал графику в филиале Московского автодорожного института.

Вероятно, уже тогда художника привлекали вопросы художественной педагогики. В частности, Александр Леонидович был хорошо знаком с работой В. В. Кандинского «К реформе художественной школы»[123], где, в сущности, излагаются основные идеи о художественной школе и ее реформах из книги В. Ваэтцольда. Размышления над книгой Ваэтцольда и статьей Кандинского укрепили Горбункова в том, что художественная мастерская не может и не должна существовать без руководителя. Придерживаясь этого мнения, Горбунков заочно входил в полемику с Бакушинским, который отстаивал систему невмешательства и чистого наблюдения за народными мастерами.

---

[122] Отчет 1921—1925 / Государственная академия художественных наук. — М.: Мосполиграф, 1926.

[123] *Кандинский В. В.* К реформе художественной школы // Искусство. Журнал Российской академии художественных наук. — М.: ГИЗ, 1923. — № 1. — С. 399—406.

А. Л. Горбунков же считал художественные мастерские без руководителей пустыми, ведь именно на них лежала ответственность за организацию работы и выбор методики работы. Без этих пунктов была бы невозможна слаженная работа промысла на Крайнем Севере.

Немаловажен тот факт, что Горбунков знал и был сторонником Белл-Ланкастерской системы обучения[124]. Забегая вперёд, отметим, что сущность системы в интерпретации А. Л. Горбункова заключалась в следующем: художественный руководитель собирал вокруг себя «ядро» мастерской из наиболее одаренных и искусных мастеров, которые занимались исключительно художественным промыслом, то есть их жизнь более не зависела от удачи в морском зверобойном промысле. Вместе с тем, все желающие могли приходить в мастерские и уже вприглядку обучаться у своих односельчан, а Горбунков лишь корректировал их в процессе работы. Во-первых, такая каскадная система обучения давала возможность охватить и привлечь к промыслу максимальное количество умельцев. Во-вторых, это касалось не только уэленских резчиков и граверов. Ввиду того, что строить и содержать косторезные мастерские в каждом более или менее крупном поселке было слишком дорого, Горбунков устраивал в Уэлене и Наукане 45-дневные курсы, куда съезжались мастера с разных поселков Чукотского района. Здесь они изучали основы косторезного дела, а затем возвращались в родные селения, где продолжали работу уже без постоянного наблюдения со стороны художественного руководителя.

В своих мастерских Горбунков поддерживал атмосферу соревнования как в спорте: руководитель вёл компаративную таблицу, где выставлял оценки и писал характеристики на работы ряда мастеров, среди которых значатся, например, Вуквол, Кейнитегин, Камыргин, Рошилин, Ренвиль, Рыпхор,

---

[124] См.: *Орлов А. А.* Ланкастерские школы в России в начале XIX в. // Педагогика и психология образования. — 2013. — № 1. — С. 11—20; *Скляренко И. С.* Ценности образования в системе взаимного обучения: к истории вопроса // Электронное научное издание Альманах Пространство и Время. — 2015. — Т. 8. — Вып. 1: Пространство и время образования; *Телешов С. В.* Ланкастерская школа в России // Педагогика. — 2005. — № 10. — С. 75–76.

Ичель[125], Нэпын, Эмкуль[126]. Соответственно, образованность и вовлеченность будущего художественного руководителя принесли свои плоды: во время пребывания в чукотских селениях теоретические знания приспосабливались и внедрялись на практике.

В конце 1930 г. А. Л. Горбунков переехал из Москвы во Владивосток. Все ещё остается без ответа, что послужило причиной этому, и почему Горбунков направился именно на Дальний Восток. Тем не менее, из материалов Центрального архива ФСБ следует, что практически три года, до августа 1933 г., Горбунков работал во Владивостоке преподавателем графики на комбинате профсоюзно-технического образования и в строительном техникуме, а затем преподавателем начертательной геометрии и технической графики при Дальневосточном политехническом и горном институтах[127].

В 1932 г. по решению Правительства СССР и Общего собрания АН СССР в г. Владивостоке был организован Дальневосточный филиал Академии наук СССР. В состав этого филиала входили несколько институтов, научно-исследовательских станций, ряд комиссий и, что особенно важно в контексте реконструкции биографии А. Л. Горбункова, а также для развития чукотско-эскимосского косторезного искусства, начал работу Кабинет по изучению народов Дальневосточного края[128]. В этот период при Кабинете наиболее активно работали три секции: корейская, китайская и туземная. В число сотрудников последней входил А. Л. Горбунков и профессор Государственного Дальневосточного университета А. В. Гребенщиков. В своих дневниковых записях, А. Л. Горбунков неоднократно называл годы своего пребывания в Кабинете «золотой аспирантурой», а А. В. Гребенщикова — своим научным руководителем.

---

[125] В дневниках А. Л. Горбункова встречаются различные варианты написания имени мастера: Итчель, Ичель, Иччель.
[126] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53–56. Л. 15.
[127] ЦГА ФСБ РФ. Д. № Р-40796. Л. 29.
[128] *Осипов Ю. Н.* К истории создания Кабинета по изучению народов Дальневосточного края // Россия и АТР. — 2011. — № 2. — С. 233—234.

Его пребывание во Владивостоке совпало с работой в 1930-е гг. Комиссии по развитию производительных сил Дальневосточного края и народов Севера Дальневосточного края. Одной из исследовательских задач этой институции была проблема преобразования домашних художественных ремесел в художественную промышленность. Вероятно, что в русле решения этой задачи трудился А. Л. Горбунков: в это время он занимался скрупулезным изучением доступных источников по истории, культуре и этнографии народов Чукотки. Прежде чем приступать к непосредственной работе с коренными жителями Чукотки, специалистам необходимо было точно понимать и обозначить, состояние кустарных промыслов и их готовность к преобразованиям, а также перспективу такой деятельности. В своих дневниковых записях Горбунков упоминает такие имена как Н. В. Смонин, А. Д. Калинников, В. Г. Богораз, Л. Н. Гондатти, Е. П. Орлова, С. В. Иванов, что лишь подтверждает версию о сибирском «поле» деятельности и научных интересах А. Л. Горбункова. По результатам своих научных изысканий Горбунков делал доклады, которые обсуждались на заседаниях секции. К примеру, тема одного из таких обсуждений, которое состоялось в ноябре 1932 г., была посвящена проблеме исследования искусства туземного населения Чукотки.

Подготовка к командировке А. Л. Горбункова на Чукотку началась задолго до самого отъезда. Одним из первых вопросов, который проработал Горбунков, был связан с выявлением круга покупателей и заказчиков косторезных изделий, разграничением массовых предметов и изделий, выполненных по индивидуальным заказам. Эта задача была крайне непростой, так как к 1930-м гг. на Дальнем Востоке образцы косторезного промысла чукчей и эскимосов хранились только в Хабаровском краевом музее им. Н. И. Гродекова.

Чукотско-эскимосский косторезный промысел был представлен и в собраниях таких ленинградских музеев как Ленинградское отделение

Института антропологии и этнографии АН СССР[129] и Этнографический отдел Русского музея императора Александра III[130], с которыми А. Л. Горбунков, вероятно, познакомился уже позднее, в мае-июле 1933 г. во время командировки от Дальневосточного союза интегральных кооперативов.

Прежде всего речь идет о собрании чукотских рисунков, собранных в конце XIX в. В. Г. Богоразом на р. Омолон, которые сегодня хранятся в фондах МАЭ РАН и СПбФ АРАН. Также в МАЭ РАН хранится собрание косторезных изделий Н. Л. Гондатти 1900-х гг. из разных районов Чукотки. Преимущественно это утилитарные предметы, некоторые из которых орнаментированы, т. е. имеют следы художественной обработки, а также мелкая пластика – игрушки, культовые предметы, украшения (Иллюстрация 15—Иллюстрация 17). Н. П. Сокольников, в то время начальник Анадырского округа, собрал богатейшую этнографическую коллекцию народов северо-востока Сибири, в т. ч. в нее входили и косторезные изделия чукчей, эскимосов, коряков и алеутов. Среди собирателей косторезных изделий чукчей и эскимосов необходимо упомянуть и Г. А. Борисова, управляющего горными промыслами на Чукотском полуострове. Предметы, привезенные этими собирателями, также представлены в основном мелкой пластикой и игрушками. Часть предметов хранится в Фондах РЭМ. Отдельного внимания заслуживает коллекция, собранная в 1927 г. по инициативе Комитета Севера на Чукотском побережье К. Я. Луксом. Коллекция эта ценна тем, что она дает возможность представить, в каком состоянии находился чукотско-эскимосский косторезный промысел накануне больших перемен в следующем десятилетии, позволяет оценить вклад в развитие чукотско-эскимосского искусства художников-профессионалов. Опись коллекции представляет особый интерес и заслуживает того, чтобы ее экспонировали на выставке. Часть предметов

[129] Нынешнее официальное название музея — Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

[130] С 1934 г. Этнографический отдел Русского музея императора Александра III стал самостоятельным учреждением и был переименован в Государственный музей этнографии, а позднее в Государственный музей этнографии народов СССР. С 1991 г. музей известен как Российский этнографический музей.

коллекции, собранной Луксом, хранится в Хабаровском краевом музее им. Н. И. Гродекова и в Дальневосточном художественном музее.

При изучении музейных коллекций А. Л. Горбункова, в первую очередь, интересовали источники чукотско-эскимосского искусства, которые он разделил на две больших категории: далекие (пикетаж Пегтымельских петроглифов[131]; предметы, сродни найденным в ходе археологических раскопок уже в послевоенное время, которые бытовали вплоть до конца XIX в.; рисунки, встречающиеся повсеместно на ритуальных предметах и бытовой утвари чукчей и эскимосов; рисунки на расписных кожах мандарок) и близкие (современные Горбункову музейные предметы европейского толка)[132]. Особенно Горбункова увлек вопрос происхождения пеликенов, которые в начале века распространились на Чукотском полуострове[133].

В этот же период времени А. Л. Горбунков сотрудничал со специалистами лаборатории органической химии Дальневосточного политехнического института с целью подробного изучения техники и технологии обработки моржового клыка. Прежде всего, эти знания были необходимы будущему инструктору, чтобы избежать ошибок своих предшественников. Например, косторезный промысел на Чукотке за 1932 г. был признан убыточным, а потому вопрос обращения с сырьем требовал понимания и особого внимания художественного руководителя[134].

Детальное знакомство с имеющимися косторезными предметами и источниками по культуре чукчей и эскимосов должно было помочь будущему художественному руководителю определить новый ассортимент косторезных изделий, составить список необходимых для организации промысла

---

[131] Важно отметить, что Пегтымельские петроглифы были обнаружены в 1965 г., а описаны, зафиксированы и опубликованы для широких научных кругов Н. Н. Диковым лишь в 1968 г. Также укажем, что точные датировки дневников А. Л. Горбункова неизвестны, потому время их написания может с 1930-х гг. вплоть до 1970-х гг.

[132] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61—64. Л. 5, Л. 29.

[133] Там же. Л. 1—3.

[134] Там же. Л. 4.

инструментов, а также разработать методы работы с кустарями в новых косторезных мастерских. Но эти знания были лишь теорией.

Следующим этапом стало заключение договора между А. Л. Горбунковым и Дальневосточным союзом интегральных кооперативов (Далькрайинегралсоюз или ДИОС) 1 февраля 1933 г. на работу в Чукотском национальном округе в качестве консультанта по художественным кустарным промыслам. Однако перед отправкой на Чукотку А. Л. Горбунков сначала находился в командировке в Москве (со 2 мая по 15 июня), а затем в Ленинграде (с 15 июня до 2 июля) на специальных курсах. В московском Институте художественной кустарной промышленности он слушал доклады А. В. Бакушинского, А. С. Башкирова, В. С. Воронова, М. В. Василенко. Прежде всего, насыщенная теоретическая программа дала возможность будущему художественному руководителю выработать систему методов, с помощью которых можно было бы наладить взаимодействие с местными чукотскими мастерами. Особое значение в работе с чукотско-эскимосскими мастерами сыграл опыт А. В. Бакушинского: чтобы оценить художественные способности и выявить особенно талантливых мастеров, А. Л. Горбунков в декабре 1933 г. — январе 1934 г. по приезде в с. Уэлен, проводил так называемые «тесты Бакушинского»[135]. Суть «тестов» заключалась в том, что группе подростков (8 девочек и 22 мальчика, из которых 29 чукчей и 1 эскимос) предлагалось 15 заданий, на которые предполагались «ответы» рисунками. Всего было выполнено более 300 рисунков, которые были включены Горбунковым в коллекцию Интегралцентра. Сегодня эти чукотские рисунки детей хранятся в Сергиево-Посадском историко-художественном музее-заповеднике.

Во время командировки в Москву, Александр Горбунков несколько раз встречался с И. И. Кириевским, председателем управления Интегралцентра[136].

---

[135] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 29.

[136] *Вахитов К. И.* Кооператоры России: история кооперации в лицах. — М.: Дашков и К., 2016. — С. 373—376.

Он помог Горбункову вникнуть с сущность организации и разобраться со структурой Интегральной кооперации, ознакомиться с планами Интеграла и особенностями работы кооперации в Чукотском национальном округе, что в принципе было достаточно сложной задачей — 1930-е гг. были временем постоянных реорганизаций и преобразований во всем СССР. Здесь же, в Интегралцентре, А. Л. Горбунков изучил Положение о консультантах и инструкторах. Примечательно, что позднее в своих дневниковых записях он иронично отмечал, что Положение, в сущности, было сформулировано вслепую. Оно стало своего рода «разведкой боем», содержало только общие, крайне широкие формулировки, так как авторы сами не знали, что туда нужно включать[137].

Ленинградскую часть своей командировки, равно как и московскую, Горбунков описывает в самых общих чертах. Известно, что она была главным образом связана с Северным факультетом Ленинградского государственного университета, который к 1930-м гг. стал самостоятельной организацией и был преобразован в Институт народов Севера[138]. Здесь будущий художественный руководитель чукотских косторезных мастерских имел возможность, в первую очередь, проконсультироваться с В. Г. Богоразом, стоявшим у истоков Института, который к тому же считался отцом отечественного чукчеведения. Вероятно, что, будучи в Санкт-Петербурге, А. Л. Горбунков особое внимание уделил изучению опыта и особенностям работы профессиональных художников и студентов-северян в художественной мастерской при Институте народов Севера, которая была образована в 1926 г. В дневниках Горбункова значится ряд имен художников, которые непосредственно руководили мастерской или работали с коренными северянами в 1930-е гг.[139]: Николай Николаевич Пунин, Леонид Абрамович Месс, Алексей Александрович

[137] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 35.
[138] Там же. Л. 34.
[139] *Мусянкова Н. А.* Любители и профессионалы: художественная студия Института народов Севера (1926–1941) // Художественная культура. — 2012. — № 4 (5). — С. 564—591; *Мусянкова Н. А.* Примитив в квадрате. Советская культурная политика и изобразительная самодеятельность в лицах и фактах. — М.: БуксМарт, 2019.

Успенский, Григорий Макарович Преснов. Кроме того, Горбунков был знаком с коллекцией омолонских рисунков Владимира Германовича, о чем он упоминает в своих дневниковых записях[140].

Горбунков живо интересовался современным ему искусством, новейшими художественными течениями. Как и руководителей художественной студии в ИНСе, его увлекала «первичность» работ северян, их примитивизм, который, как казалось Горбункову, с одной стороны, напоминал чукотские гравировки на моржовых клыках и пиктографии на нерпичьих шкурах, а с другой, отсылал к творчеству П. Гогена, являвшегося ярким примером синтеза современного европейского и архаического искусства.

Из архивных материалов следует, что во время своей командировки в Москву и Ленинград А. Л. Горбунков посетил ряд музеев. Какие это конкретно музеи, к сожалению, он не перечислял, однако одно из сильнейших впечатлений на него произвела коллекция С. И. Щукина, судя по именам художников, которые упоминаются в архивных документах: Поль Гоген, Анри Руссо, Анри Матисс и Пабло Пикассо[141]. Хорошие знания в области теории искусства, «насмотренность» произведений современных художников и осведомленность об их творческих методах, также повлияли на работу в чукотско-эскимосских косторезных мастерских. С уверенностью можно предположить, что А. Л. Горбунков посетил и Русский музей, где Н. Н. Пунин в то время возглавлял Кабинет рисунка и Отделение новейших художественных течений.

Таким образом, подготовка художественного руководителя и инструктора косторезных мастерских на Чукотке подразумевала воспитание универсального специалиста, который должен был тщательно изучить традиционную культуру региона, в полном объеме понимать все художественные, технико-технологические и бюрократические тонкости

[140] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 33.
[141] Там же. Л. 56.

промысла. Эта цель была достигнута к середине 1933 г.: в июле Александр Горбунков возвратился во Владивосток с «наказами и напутствиями отъезжающему» — поручениями от ряда институций ввиду предстоящей работы на Чукотке[142]. Кабинет по изучению народов Севера ожидал от инструктора комплексного изучения жизни и быта коренных жителей Чукотки, Далькрайинтегралсоюз рассчитывал, что А. Л. Горбунков повысит престиж новой советской социалистической культуры и поможет туземному населению освоить её. Специалисты Дальневосточного политехнического института нуждались в информации инструктора по особенностям обработки моржового клыка местными кустарями-зверобоями. Интегралцентр возложил на Горбункова написать по возвращении с Чукотки «промысловедение», а Институт художественной кустарной промышленности дал поручение исследовать пути развития чукотско-эскимосского народного творчества[143].

«Хождение за четыре моря» А. Л. Горбункова началось 1 августа 1933 г. (Иллюстрация 18). Пароход «Ан-Шинг» вышел из бухты Золотой Рог Японского моря, у берега которой расположен г. Владивосток[144], проследовал через Охотское море в Петропавловск-Камчатский, где пароход пополнил запасы и через 8 дней оправился в г. Анадырь по Берингову морю (Ил. 18). К конечному пункту маршрута, рейду «Пост Дежнёв», который омывается водами Чукотского моря, «Ан-Шинг» причалил спустя 45 дней пути, 6 октября 1933 г. С самых первых дней пребывания на Чукотке А. Л. Горбунков был поражен суровыми морозами и льдами, которые угрожали пароходу во время выгрузки угля, горючего, домиков и других товаров у берега м. Дежнёв. Не меньше Горбункова поразило то, что основным языком общения с разного рода пришлыми людьми был английский: большая часть жителей Чукотского района говорила по-русски очень плохо, а женщины, как правило, не говорили

[142] Материалы из личного Архива А. Ю. Широкова. Л. 10.
[143] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61–64. Л. 9.
[144] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 57.

совсем[145]. Разумеется, это было связано с отсутствием школ и тем, что население долгие годы было предоставлено само себе — сюда еще практически не приезжали педагоги.

Сойдя с парохода «Ан-Шинг», А. Л. Горбунков сразу попал в «треугольник» чукотско-эскимосского косторезного промысла, который очерчивался селениями Уэлен, Наукан, и древний Кенишхун около поста Дежнёв – именно там была сосредоточена большая часть кустарей, работавших в Чукотском национальном округе. В этом районе жили «патриархи» косторезного промысла Чукотки – братья Пётр Пенкок и Степан Эйтугви. Купец Матвей Караев рассказывал Александру Горбункову, что это он научил их рисовать и гравировать изображения на моржовых клыках, стимулировал развитие их умений в косторезном промысле[146]. Более того, Караев сообщал, что он лично привез из Шанхая для Эйтугви и Пенкока скульптуры слона, будды и пеликена, которые мастера использовали в качестве примеров для дальнейшего исполнения скульптурок из моржового клыка (Иллюстрация 19).

Первую мастерскую Горбунков начал обустраивать в посту Дежнев, в окрестностях которого насчитывалось около 15 яранг[147]. Для этого инструктор арендовал на косе домик, с большим трудом в кратчайшие сроки отремонтировал его, закупил уголь для отапливания будущей мастерской. Но к большому удивлению и разочарованию А. Л. Горбункова, она оказалась невостребованной среди местных кустарей. Дежнёвские косторезы Айлига, Лейвун, Ваам, Эйгук, Ляйвуят, Пенкок, Эйтугви и Каляургин были надомниками и предпочитали работать как индивидуальные мастера. Во главе дежнёвцев стоял Рошилин, распоряжениям которого подчинялись остальные мастера. Фактически, он руководил единственной на Чукотке частной косторезной мастерской, которая была ориентирована на продажу изделий

[145] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60. Л. 16.
[146] Там же. Л. 24.
[147] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/59. Л. 11.

морякам и купцам, нередко предметы и гравировки изготавливались непосредственно по заказу определенного человека, который задавал тему и сюжет рисунка. Например, в книге Д. Рэй опубликованы два предмета[148], гравировки на которых фактически копировали фотографии или рисунки из газет. Эти сведения подтверждает и финский путешественник, этнограф и фотограф Сакари Пяльси, побывавший на Чукотке в 1916—1917 гг.[149]

О тесных взаимоотношениях с русскими и американцами говорил сам за себя внешний вид главы дежнёвских косторезов, которого Горбунков описывал следующим образом: «Ловчила Рошилин с убитыми гуслями, зеленым козырьком, в щегольских резиновых сапогах»[150]. В целом Рошилин был человеком, жившим в достатке, владевшим большой ярангой и содержавшим несколько жён. Вполне естественно, что он не был заинтересован в том, чтобы идти работать в чужую косторезную мастерскую и подчиняться указаниям приезжего инструктора.

Тем не менее, А. Л. Горбунков высоко ценил талант Рошилина, подчеркивая его подлинно-оригинальное гротескное искусство, которое отталкивалось от принципа иероглифического реализма. С одной стороны, Горбунков соотносил его с расписными кожами лахтаков, с другой стороны, это казалось ему близким современному искусству – творчеству Георгия Якулова и Диего Риверы. В своих дневниках пребывание в Дежнёве Александр Горбунков называл «премудрое сидение»[151], которое стало временем сбора материалов по промыслу и оценкой его состояния на месте.

Фактически, художественный руководитель занял выжидательную позицию и не предпринимал настойчивых мер по формированию артели косторезов. Вместе с тем, Горбункову было разрешено наблюдать за работой в частной мастерской чукотского костореза, и он «окружными путями» пытался

---

[148] *Ray D. J.* Graphic Art of the Alaskan Eskimo. — Washington, 1969. — P. 94–104
[149] *Pälsi S.* Pohjankävijän päiväkirjasta: matkakuvauksia Beringiltä, Anadyrilta ja Kamtshatkasta. — Helsinki: Otava, 1919.
[150] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 35.
[151] Там же. Л. 38.

завлечь Рошилина к художественному творчеству. Так, судя по архивным материалам, А. Л. Горбунков привез с собой на Чукотку прорисовки с расписной лахтачьей кожи Гильдебранта-Гоффмана (сейчас этот шедевр этнографии и чукотского искусства хранится в музее Питт-Риверса) (Иллюстрация 20), которую он предложил рассмотреть дежнёвским мастерам. И действительно, ему удалось завлечь к «прочтению» кожи Рошилина, Айянга и Пенкока. Время от времени Рошилин выполнял рисунки по просьбе Горбункова, только не сразу, а тогда, когда сам считал нужным.

В Дежнёве А. Л. Горбунков встречался и беседовал с секретарём Чукотского Райисполкома Александром Васильевичем Боголюбовым, у которого и произошло его знакомство с 17-летним Вукволом, младшим сыном Хальмо. Боголюбов, при котором Вуквол работал переводчиком и бойко переводил с чукотского на русский и с русского на чукотский, рекомендовал художественному руководителю обратить одаренного юношу самое пристальное внимание. Примечательно, что Вуквол, закончил всего 4 класса школы в Уэлене и, несмотря на свои способности к языкам и искусству, не бывал даже на культбазе в заливе Лаврентия. Его мир был ограничен треугольником Уэлен – Наукан – Дежнёв-Кенишхун. Уже в Дежнёве Горбунков начал работать с Вукволом. Так, в этот период Вуквол исполнил под его руководством серию рисунков так называемой «Легенды о Нанкхысьхате», рисунки и макет свадьбы в кочевье, серию рисунков про случай с песцом на лагуне. Также Горбунков упоминал о том, что ему удалось понаблюдать за копированием Вукволом портсигара и спичечницы в мастерской главы дежнёвской школы[152].

Вскоре из Дежнёва Горбунков совершил «бросок» на гору около рейда Дежнёв, где в сентябре 1924 г. побывал Кнуд Расмуссен, а далее в Наукан. В этом эскимосском поселке Александр Леонидович стал свидетелем праздника кита. Сильное впечатление на него произвели танцы и пантомимы, которые

[152] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60. Л. 38.

исполняли коренные жители. Впоследствии тема танцев на празднике кита стала одной из классических среди мастеров первой трети XX в. и всех последующий поколений чукотских косторезов. В Наукане также работало несколько косторезов. Для занятия промыслом местными управленцами им был предоставлен отдельное помещение — «американский жёлтый домик», который располагался на косе, но на практике кустари работали на дому. Самым опытным среди местных мастеров был Хухутан, особенностями художественного почерка которого, по наблюдениям Горбункова, было тяготение к конструированию — изготовлению скульптурных групп, закрепленных на поверхности моржового клыка.

Из Наукана Горбунков выехал в Уэлен, чтобы оценить состояние косторезного промысла в этом береговом селе. В сущности, колхозная мастерская в доме Каздарова представляла собой кажим, где занимались починкой инструмента и техники, стояли токарные станки. Время от времени здесь собирались кустари — как и в Наукане и Дежнёве-Кенишхуне, они предпочитали работать в собственных ярангах. Уэленская группа косторезов была более многочисленна, чем в соседних поселках. Среди умельцев обрабатывать моржовые клыки, А. Л. Горбунков отмечал следующих мастеров: Аромке, Айе, Вуквутагин, Аттык, Камыиргин, Кейнитегин, Увааре, Кулиль, Ренвиль. В целом, Горбунков отмечал, что свет в кажиме был плохой, а помещение в целом плохо подходило для нужд кустарей.

Вместе с А. Л. Горбунковым на Чукотку должен был ехать тульский мастер-оружейник и инструментальщик, гравер по металлу. Перед самым отъездом мастер-гравер заболел и отказался от поездки и должность инструктора Уэленского Интеграла, предусмотренная штатным расписанием, оказалась вакантной. [ЕКЗ]

В Уэлен Горбунков окончательно перебрался в начале декабря 1933 г., где поселился в кооперативном круглом домике (Иллюстрация 21), и сразу по приезде на место, Горбунков начал подыскивать кандидатуру на должность

инструктора Интеграла. А. В. Боголюбов снова без колебания в качестве кандидата указал на Вуквола. А. Л. Горбунков уже работал с Вукволом в с. Дежнёв и успел оценить его дарование и творческий потенциал, потому внес в Интеграл предложение зачислить Вуквола на вакантную должность в качестве инструктора-практиканта по художественным кустарным промыслам[153].

Вскоре в с. Уэлен приехал А. А. Тронов, представитель чукотского Дальинтегралохотсюза. Он оценил по достоинству работы мастеров, выполненные под руководством Горбункова, и одобрил создание первой постоянной бригады косторезов на Чукотке при Уэленской мастерской. Теперь, с одной стороны, кустари были мотивированы работать при мастерской — введение членов бригады косторезов в постоянный штат Райинтегралсоюза дало им официальный восьмичасовой рабочий день в косторезной мастерской, постоянную заработную плату и содержание, а потому теперь они не зависели от успехов на зверобойном промысле. С другой стороны, Горбунков достиг главной своей цели — теперь мастера работали под началом профессионала, который мог бы корректировать и направлять их творческий потенциал в нужное русло. Именно отсутствие яркой художественной индивидуальности и «политику невмешательства» своих предшественников-инструкторов в колхозных мастерских А. Л. Горбунков считал причинами неуспехов в развитии косторезного промысла. Безусловно, не шло речи о том, что мастеров необходимо обучать художественным стилям и направлениям. Александр Горбунков видел своей обязанностью указывать путь, давать в руки средства, предлагать варианты решения сложных художественных задач.

К слову, активное художественное руководство стало камнем преткновения в дискуссии А. Л. Горбункова и В. С. Воронова во время его командировки в Москву, т. к. последний отстаивал позицию, что крестьянские

[153] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60. Л. 17.

искусство должно развиваться без какого-либо вмешательства извне профессиональных художников.

Таким образом, Вуквол, энергичный и отлично владеющий русским языком юноша, был утвержден на должность инструктора-практиканта, а Вуквутагин, зрелый и более опытный мастер, который являлся безусловным авторитетом среди жителей села Уэлен, был назначен заведующим Уэленской косторезной мастерской. Примечательно, что сам Горбунков «на бумаге» оставался лишь консультантом и художественным руководителем, хотя, в сущности, именно он руководил всеми процессами, связанными с художественными промыслами чукчей и эскимосов. Теоретически Александр Горбунков должен был лишь наблюдать за работой мастеров, обеспечивать достойные условия труда и организовывать рабочий процесс в мастерских, но на практике все было несколько иначе, о чем свидетельствует любопытнейший источник. В 1959 г. в интервью Вуквутагин рассказывал, что «в 1933 году в Уэлен прибыл московский художник Горбунко[в]. Он выполнял рисунки по нашим советам, с них мы резали по кости. Его советы мы особенно ценили. Ко всему он и сам умел резать. Если где-нибудь мы совершали ошибку, Горбунко[в] брался за резец и показывал, как надо»[154].

Все свое время пребывания на Чукотке с 1 ноября 1933 г. по конец августа 1935 г. Горбунков настойчиво готовил молодого Вуквола для постоянной работы в Интегральной кооперации в качестве инструктора по художественным кустарным промыслам, что требовало большого усердия и внимания от его ученика. Положительно сказывалось и то, что Александр Леонидович жил буквально в 10 шагах от яранги братьев Туккая и Вуквола[155]. Безусловно, такое соседство способствовало погружению инструктора-практиканта в тонкости работы и особенности организации промысла.

---

[154] *Вуквутагин.* Каждое село пишет свою биографию. От примитивной резьбы к искусству // Советская Чукотка. — № 85 (4640). — 26 апреля 1959. — С. 4.
[155] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60. Л. 1.

Горбунков был сторонником всестороннего развития учеников в мастерских, потому с Вукволом и другими наиболее талантливыми зверобоями он занимался не только рисованием. В мастерских Горбункова практиковались такие методы работы с чукчами и эскимосами как метод картинного письма, наблюдения, метод ситуационных макетов, метод конструирования по рассказу, метод перевода по подстрочнику, метод монтажа, аппликаций, ваяния, копирования.

Следуя опыту В. Г. Богораза, А. Л. Горбунков совершает объезд селений северных (Инчоун, Мыткулен, Чегитунь, Сешан, Юткен, Энурмино, Нэтэеэнисвын)[156] и южных (Тунытлен, Нунямо, Чини, Пуотэн, Лаврентия, Яндагай, Янракынот, Лорино, Мечигмен, Айон, Курган, Чаплино, м. Ткачен, бухта Провидения, Урелик, бухта Славянка, Сиреники, Нунлигран)[157] районов Чукотского полуострова. В результате художественный руководитель и инструктор пришли к тому, что в то время косторезный промысел на Чукотке был нацелен на создание чисто утилитарных предметов (точеные мундштуки, ручки для письма, кости домино, печати, зубочистки, расчески, мыльницы, стетоскопы, ручки для зонтов и тростей, чарки и прочие изделия). Иногда в эти предметы привносили декор, как правило в виде рельефов или горельефов. Встречались и «чистые» сувениры, так называемые «накомодные безделушки» — скульптуры местных зверей: моржей, тюленей, зайцев, песцов. Словом, все предметы изготавливались по европейским моделям и для европейцев[158].

Горбунков достаточно критично оценивал такой «поворот» в промысле чукчей и эскимосов: он считал, что современный промысел стал окончательно «неэтнографическим», ведь механизация применялась мастерами не только в первичных процессах работы, но и на завершающих этапах обработки изделий, а «этнография» стала лишь тематическим довеском. Кроме изучения

[156] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП 25472/53–56. Л. 18.
[157] Там же. Л. 12.
[158] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60. Л. 24.

костяных изделий А. Л. Горбунков собрал большое количество образцов резьбы, шитья и орнаментов.

Летом 1934 г. Горбунков выезжает в с. Наукан, где он организовывает 45-дневные курсы по резьбе, вышиванию и пошивке из меха. Удачным совпадением было то, что в начале июля 1934 г. в Наукан на двух вельботах приехали «гости» с о. М. Диомид — американские эскимосы, среди которых был косторез Артур Акинга. Горбунков беседовал с мастером, и за определенную плату договорился, что тот в его присутствии выполнил кисет для табака и пеликена. А. Л. Горбункову также удалось приобрести у американских эскимосов несколько предметов из моржовой кости — фигуры зверей, пеликены, ножи для разрезания бумаги, мундштуки, которые отличались от чукотских изделий полным отсутствием гравировок.

Вернувшись из с. Наукан, Горбунков занялся организацией промысла в Уэлене. Он подыскал для мастерской другое помещение, которое имело хорошее освещение. К осени 1934 г. пространство было обустроено для нужд мастеров: там были столики с подушками, табуреты, сверла и верстаки, а также все необходимые для граверов инструменты — коготки и разные по ширине рифели (Иллюстрация 22, Иллюстрация 23). Горбунков разрабатывает ассортимент изделий, которые должны были изготавливаться мастерами, а также составляет программу индивидуального обучения для Вуквола — будущего преемника своего дела.

Интересным новшеством в мастерской А. Л. Горбункова стал «столик для просмотров» — небольшая коллекция эталонов, которые включали рисунки на бумаге, гравировки на кости, мелкую пластику. Эти произведения рассматривали как местные мастера, так и «курсанты» из других сел, которые стали прибывать осенью и зимой 1934 г. на обучение в уэленскую косторезную мастерскую в результате «вербовки» во время объезда Горбунковым чукотских сёл. Так, например, из архивных материалов известно, что в с. Уэлен приезжали такие крупные резчики как Майна из с. Чаплино, Рыпхыргин из

с. Янракынот, Онно[159] из с. Яндагай, Омо из с. Инчоун, а Вуквутагин упоминал о том, что в 1934 г. косторезов из селений Сиреники, Яндракинот, Нунямо, Лорино, Энурмино, местечек Сешан, Эстихет и Чегитун прислали в с. Уэлен на практику в мастерскую[160].

Весной 1935 г. А. Л. Горбунков составил характеристики мастеров, которые постоянно трудились при мастерской, и список таких, которые приходили работать только иногда в свободное от промысла время. Так, набралась своего рода картотека резчиков. Количество чукотских косторезов не стоит преувеличивать. Например, в Уэлене постоянный штат косторезов в разные годы насчитывал 5—7 мастеров. Вместе с тем, за три года работы на Чукотке, в мастерские на весьма непродолжительное время приходило работать с моржовой костью в общей сложности чуть более 30 мастеров из разных поселков Чукотского района.

Кроме картотеки Горбунков собрал коллекцию для Интегралцентра, куда вошли косторезные изделия, рисунки детей и взрослых мастеров, орнаменты, прорисовки татуировок, собранных во время объезда чукотских поселков. Важно отметить, что уже в августе 1936 г. ВКИ приобрёл коллекцию, собранную А. Л. Горбунковым во время чукотской командировки. Покупку полной коллекции в свою собственность ВКИ объяснял необходимостью показа чукотского искусства на предстоящих выставках, а также ввиду её важности для освоения и изучения Чукотского народного творчества[161].

Договор А. Л. Горбункова с ДИОСом истекал 1 сентября 1935 г.[162], потому 25 августа инструктор отправился в обратный путь во Владивосток, который длился 94 дня.

По приезде во Владивосток, Горбунков сделал отчет о проделанной работе в Дальинтегралохотсоюзе и передал собранную им на Чукотке

---

[159] В архивных документах А. Л. Горбункова мастер иногда упоминается как Нонно.
[160] *Вуквутагин.* Каждое село пишет свою биографию. От примитивной резьбы к искусству // Советская Чукотка. — № 85 (4640). — 26 апреля 1959. — С. 4.
[161] Материалы из личного архива Ю. А. Широкова.
[162] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 34.

коллекцию образов и художественных изделий, а уже в середине декабря 1935 г. он едет с Москву. После двухмесячного отдыха у него состоялся ряд встреч и докладов о практически трехгодичной командировке на Чукотку. В частности, Горбунков был приглашен в Дом Учёных, а марте 1936 г. по заданию Отдела по развитию хозяйства и культуры народов Севера при Главсевморпути он сделал доклад-отчет о своей работе среди чукчей на тему: «Художники-косторезы Чукотского района». Кроме того, в Москве у Горбункова была встреча с Игорем Петровичем Лавровым[EK4].

Ещё один раз А. Л. Горбунков соприкоснулся с чукотско-эскимосским косторезным промыслом в 1937 г. В октябре 1936 г. он перешел работать в инспекцию народного творчества и художественных промыслов изобразительного управления при Всесоюзном комитете по делам искусств, а в марте 1937 г. он был назначен ВКИ главным художником выставки народного творчества, открытой в залах Третьяковской галереи. Здесь состоялась очередная и, к сожалению, последняя встреча бывшего консультанта и инструктора чукотских косторезных мастерских с Вукволом.

Изучение архивных источников подсказывает одну из возможных причин умалчивания имени первого художественного руководителя мастерских — 15 июня 1948 г. А. Л. Горбунков был арестован. Художника обвиняли в том, что он «в кругу своих знакомых проводил антисоветскую агитацию, возводил злобную клевету на руководителей партии и Советского правительства и социалистический строй …, а также имел намерение изменить Родине — бежать в Америку»[163]. А. Л. Горбунков был осужден на 15 лет исправительно-трудовых лагерей с конфискацией имущества.

Несмотря на испытания судьбы, А. Л. Горбунков прожил долгую жизнь и умер 15 января 1982 г.[164] По всей видимости, после освобождения он не мог вернуться в столицу и потому до 1969 г. вместе со своей супругой проживал в

[163] ЦА ФСБ РФ. Д. № Р-40796. Л. 178.
[164] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/50-52.

г. Салехард, а затем переехал в г. Шахты Ростовской области. У Горбункова можно было бы поучиться жизнелюбию — даже отбывая наказание, он не прекращал занятий с народными и самодеятельными мастерами, продолжал наблюдения за самоучками из коренных малочисленных народов. К сожалению, вернуться в профессию ему так и не удалось. Коллеги также не встречали одобрением его стремление помочь атрибутировать и описать предметы чукотско-эскимосского косторезного искусства, собранные им в 1930-х гг. В конце 1970 — начале 1980-х гг. Александр Леонидович работал над монографией, которая должна была подробно освещать его деятельность на Чукотке, но, к сожалению, закончить задуманную работу он не успел.

После возвращения с Чукотки в конце 1935 г. до ареста в 1948 г. А. Л. Горбунков не прекращал своей работы с народными мастерами, а реконструкция событий этого десятилетия, достойна стать предметом отдельного исследования. Тем не менее, крайне важно нарушить долгие десятилетия молчания и вернуть из прошлого имя этого деятеля — сегодня Уэленская косторезная мастерская им. Вуквола, у истоков которой он стоял, известна далеко за пределами Чукотского полуострова, а художественные изделия, которые изготавливают местные мастера стали без преувеличения не только брендом Чукотского АО, но и культурным достоянием России. Неизвестно, каким путем пошло бы развитие косторезного промысла на Чукотке без Горбункова и существовало бы оно в целом в том виде, каком его знают и узнают сегодня во всем мире.

3.2. Иконографические источники чукотского-эскимосского косторезного искусства в художественных мастерских А. Л. Горбункова

Становление и развитие чукотско-эскимосского косторезного искусства приходится на 1920—1930-е гг. В этот период складываются его наиболее репрезентативные стилистические черты как своеобразного варианта

изобразительного народного творчества.

Прежде чем перейти непосредственно к художественным процессам, необходимо кратко охарактеризовать особенности системы, сложившейся на территории Крайнего Севера, в рамках которой проводил свою работу на Чукотке А. Л. Горбунков в качестве первого художественного руководителя косторезных мастерских.

Согласно сведениям, которые в своих записях даёт А. Л. Горбунков[165], к 1933 году на территории Чукотки существовало шесть сезонных мастерских по обработке кости (Иллюстрация 24): 1. Домик Гарри (Дежнёв); 2. Науканский американский желтый домик; 3. Уэленская мастерская-кажим; 4. мастерская в Чаплино 5. мастерская в Сиреникаx; 6. мастерская в Пловере (бухте Славянка). Отдельно от вышеперечисленных мастерских в Дежневе существовала мастерская Рошилина как индивидуальная надомно-кустарная мастерская.

По приезде на Чукотку А. Л. Горбункову предстояло укрепить материальную базу производства косторезных мастерских, разработать оптимальный и, что немаловажно, наиболее экономически выгодный ассортимент изделий, который учитывал бы способности мастеров и спрос потребителей того времени, а также определить тематику и стилистическую направленность промысла. Вместе с тем, соответственно с установками НИИХП, А. Л. Горбунков не имел права пренебрегать существующими, укоренёнными в сознании народов Крайнего Севера традициями, а напротив должен был приложить все усилия для сохранения живых творческих сил косторезов.

Лаконично и ёмко в своём труде «Юпигиты» характеризует работу Горбункова Е. П. Орлова: «Если мастерские трёх последних селений (Чаплино, Пловера и Сиреников — *О.М.*) стремятся только к заработку, к большей выработке продукции и, как правило, дают шаблонную, ходовую,

[165] Материалы из личного архива Ю. А. Широкова.

анти-художественную продукцию и невольно вызывают тревогу — не погибло бы редчайшее искусство, то Наукан производит отрадное впечатление: художник-специалист А. Горбунков, руководитель мастерской, стремится пробудить новые мысли в искусстве юкагитов (азиатских эскимосов — *О.М.*); он неутомим в поисках новых сюжетов»[166].

Если ранее перед инструкторами Морозовым и Венедиктовым стояла задача наладить пуговичное производство[167], в мастерских Горбункова изготовляли несколько категорий изделий. Первую категорию представляли сугубо утилитарные вещи: бусы, шашки, домино, расчески, трубки, — словом, токарные изделия из кости без украшения их резьбой или гравировкой. Ко второй категории ассортимента косторезных изделий относились вещи, которые мастера украшали резьбой или гравировкой: чернильные приборы, рамки для фотографий, мыльницы, спичечницы, шпильки, мундштуки и т.д. Наконец, в третью группу входили сугубо декоративные изделия. Наиболее тиражными были «накомодники», т.е. круглая миниатюрная скульптура, представлявшая зверей (здесь были моржи, нерпы, медведи, лахтаки), а также пеликены[168], гравированные клыки-сувениры и табакерки[169].

Особый объект для исследования представляют целые моржовые клыки чукотских косторезов. До сих пор не найдено ни одного сюжетного гравированного моржового клыка, датированного ранее XX в. Для XIX века гравированные моржовые клыки не были характерны. К наиболее ранним гравированным клыкам можно отнести моржовые бивни, запечатленные на трёх стеклянных негативах. Они были сделаны В. И. Иохельсоном (Иллюстрация 25, Иллюстрация 26) и поступили в нынешний санкт-петербургский Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамеру) РАН в 1909—1910-х гг. Кроме того, в 2021 г. были

[166] Архив МАЭ РАН. Ф. К-П. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 75—76.
[167] Архив МАЭ РАН. Ф. К-П. Оп. 1 Ед. хр. 103. Л. 88—89.
[168] Пеликены представляют собой антропоморфные скульптурки, известные в Америке под названием billiken или milliken.
[169] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/67.

опубликованы пять гравированных клыков[170], приобретённых Кнудом Расмуссеном на Чукотке в 1924 г. Несмотря на то, что на опубликованных клыках запечатлены отдельные сцены их жизни охотников, общие «виды» береговых селений, фигуры зверей, а на обратной стороне одного из клыков даже выгравированы растительные мотивы, говорить об их сюжетности, а тем более об их повествовательности, не представляется возможным. В данном контексте укажем на работу Э. У. Нельсона «Eskimo about Bering Strait», который в ходе своего этнографического исследования эскимосских поселений Берингова пролива свидетельствовал, об удивительной способности аборигенов к копированию, а также точному перерисовыванию «с натуры»[171]. Здесь же невозможно обойти стороной и монографию «Artists of the tundra and the sea» американского исследователя культуры и искусства эскимосов Д. Ж. Рэй. Она пишет, что в конце XIX века эскимос по прозвищу Счастливый Джек (Happy Jack), живший на Диомидских островах, гравировал копии фотографий и репродукции из газет на изделиях из моржового клыка по заказу моряков и золотоискателей[172]. И лишь с приездом А. Л. Горбункова гравировка перешла на качественно новый этап: теперь всё чаще мастера гравировали не отдельные фигуры животных и (или) людей, но повествования с конкретным сюжетом.

Прежде чем непосредственно приступить к работе с местными мастерами-резчиками, А. Л. Горбунков ставил перед собой принципиальный вопрос относительно стратегии дальнейшего развития чукотского народного художественного промысла. Другими словами, А. Л. Горбунков наметил проблему «далекого и близкого». Смысл этой проблемы в том, что художественному руководителю следовало решить, на какие памятники опираться, и что считать «эталоном» при создании новых произведений в

---

[170] *Bronshtein M. M.* Rasmussen's five engraved walrus tusks from Chukotka // Alaska Journal of Anthropology, 2021. — Vol. 19, no. 1&2. — P. 250—269.
[171] *Nelson E.W.* The Eskimo about Bering Strait. — Washington: Government Printing Office Publ., 1900. — P. 197—198.
[172] *Ray D. J.* Artists of the tundra and the sea. — Seattle: University of Washington Press Publ., 1961. — P. 5—8.

своих косторезных мастерских: археологические находки (далёкое) или «соседящие территориально и во времени» образцы (близкое)[173].

Как профессиональный художник А. Л. Горбунков видел решение в синтезе двух векторов развития искусства. Этот подход казался наиболее оптимальным. Так, с одной стороны, сохранялись традиционные материалы и принципы работы с моржовой костью. С другой — изменение функций традиционного косторезного промысла, зависимость его дальнейшей жизни от экономической выгоды предприятия, не могли позволить руководителю мастерских игнорировать продиктованное временем социальное содержание.

А. Л. Горбунков не оставил конкретного списка «далеких» и «близких» источников, что только увеличивает интерес к детальному и систематичному изучению его личного архива. В результате работы с дневниковыми записями художественного руководителя, представляется возможными обозначить и охарактеризовать основные составные части «далёкой» и «близкой» группы иконографических источников чукотско-эскимосского косторезного искусства.

Сегодня в отечественных и зарубежных музеях хранится и экспонируется большое количество артефактов, которые представляют большую ценность для археологов, искусствоведов и этнографов. Археологические раскопки, направленные на изучение жизни и быта чукчей и эскимосов, начались на Чукотке лишь со второй половины XX в. Вместе с тем, вплоть до начала XX в. уклад жизни аборигенов Чукотки не претерпевал практически никаких изменений. Народы, проживающие на территории Чукотки, были бесписьменными, и, соответственно, часть информации образного и даже понятийного содержания они излагали посредством орнамента и изображений на окружающих их предметах: скалах, лавках байдар, китовых рёбрах, деревянных дощечках и на прочих предметах повседневного обихода (Иллюстрация 27, Иллюстрация 28). Большое количество примеров подобных

[173] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61—64. Л. 30.

изображений содержится в ряде работ как отечественных, так и американских этнографов[174]. Очевидно, что эти рисунки носили примитивно-реалистический характер. Кроме того, орнаментальные и изобразительные мотивы могли выполнять собственно условно-знаковое значение: служить знаками личной собственности, родовой или племенной принадлежности.

С реалиями жизни морских зверобоев был хорошо знаком и А. Л. Горбунков. По приезде в чукотский посёлок Дежнёв, он совершил объезд районов. Целью этого путешествия был набор учеников в косторезные мастерские[175]. В дневниковых записях Горбункова имеются записи о том, что путешествиях особенное внимание художник уделял орнаментам и татуировкам местных жителей[176]. Очевидно, что Горбунков хотел собрать и изучить как можно больше иконографических источников, которые бытовали среди чукчей и эскимосов. Более того, ещё до командировки на Чукотку художественный руководитель тщательно изучил доступные ему этнографические источники. Это, прежде всего, «The Graphic Art of the Eskimos» В. Дж. Гофмана[177], сборник под названием «Очерк материального быта оленных чукчей»[178], составленный по материалам Н. Л. Гондатти, а также труд «The Eskimo of Siberia»[179] и «The Chukchee»[180], опубликованные В. Г. Таном-Богоразом в начале XX в. Нередко материалы из работ перечисленных выше этнографов заимствовались для произведений резчиков.

Сходство с современной чукотско-эскимосской гравировкой обнаруживается при сопоставлении с Пегтымельскими петроглифами

---

[174] См.: *Nelson E. W.* The Eskimo about Bering Strait. — Washington: Government Printing Office Publ., 1900; *Bogoras W*. The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VII. — New-York, 1904; *Bogoras* W. The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VIII, Part 3. — Leiden; New-York, 1913.
[175] Материалы из личного архива Ю. А. Широкова.
[176] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61—64. Л. 11—13.
[177] *Hoffman W. J.* The Graphic Art of the Eskimos. — Washington: Government Printing Office Publ., 1897.
[178] *Богораз В. Г.* Очерк материального быта оленных чукчей, составленный на основании коллекций Н. Л. Гондатти, находящихся в Этнографическом музее Императорской академии наук. — СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1901. (Сборник МАЭ. Т. 1. Вып. 2)
[179] *Bogoras W.* The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VIII, Part 3. — Leiden; New-York, 1913.
[180] *Bogoras W*. The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VII. — New-York, 1904.

(Иллюстрация 29). Создаётся впечатление, что целые сцены их жизни людей и животных, а также сцены погони охотников за ними переносились гравёрами на моржовые клыки. Безусловно, А. Л. Горбунков лично не мог видеть Пегтымельских петроглифов, так как они были открыты Н. М. Саморуковым лишь в 1965 г., и исследованы Н. Н. Диковым двумя годами позже. Как и рисунки и гравировки, относящиеся к концу XIX — началу XX вв, пикетаж древних художников предельно ясен. Сюжеты петроглифов непосредственно связаны с бытом и охотой на зверей. Легко прочитываются силуэты кожаных байдар, гребцов, китов, касаток, лахтаков, нерп, белых медведей, песцов, волков, собак, и прочих животных, обитающих на Крайнем Севере. Эти явные иконографические сходства и близость сюжетов Пегтымельских петроглифов и современного чукотского искусства резной кости, суетность изображений и их наивно-реалистическая трактовка, в очередной раз подчёркивают на преемственность традиции, которая насчитывает более двух тысяч лет[181]. Необходимо отметить и пересечение технической стороны исполнения пикетажа на скалах и гравировок на моржовых клыках. Фактически в обоих случаях приходится иметь дело с процарапыванием материала заострённым предметом.

При детальном рассмотрении и изучении косторезных изделий, выполненных под руководством Горбункова, очевидно обращение к росписям, которые ещё в XIX веке оседлые чукчи иногда делали на шкурах мандарок — сыромятных кожах нерп светлого цвета (Иллюстрация 30). Назначение таких шкур всё ещё остается не до конца ясным. Можно лишь предположить, что они изготавливались специально для американских и европейских торговцев и золотоискателей. Из дневниковых записей А. Л. Горбункова можно почерпнуть информацию, что чукотские мастера начала XX века, в частности Ичель и Рошилин, «читали» «шкуру Гофмана» по просьбе художественного

[181] *Диков Н. Н*. Древние костры Камчатки и Чукотки: 15 тысяч лет истории. — Магадан: Кн. изд-во, 1969. — С. 214—242.

руководителя, и охотно заимствовали рисунки и целые сюжеты из расписной шкуры мандарки для своих гравировок на моржовых клыках. В личных документах Горбункова хранится копия композиции на этой шкуре, переведённая на кальку[182]. Примечательно, что цитаты с расписной кожи морского зверя переходили не только в гравюру на изделиях из моржового клыка, но и становились источником вдохновения мастеров-косторезов при создании «накомодников» и скульптурных произведений (Иллюстрация 31).

Отдельным источником чукотско-эскимосского косторезного искусства является сборник фольклора, собранный В. Г. Богоразом «Chukchee Mythology»[183]. А. Л. Горбунков прикладывал много усилий, чтобы познакомить морских зверобоев с их национальным фольклором. Именно чукотско-эскимосские сказки в богоразовском варианте нередко звучали в косторезных мастерских Чукотки. Это новшество связано конкретно с именем А. Л. Горбункова. Так, гравировки на сказочные сюжеты появляются лишь с его приездом на Чукотку и началом работы с местными косторезами.

Е. П. Орлова, сотрудник Ленинградского отделения Института антропологии и этнографии, посещала с. Наукан во время своей этнографической экспедиции по изучению азиатских эскимосов в 1933 г., и оставила следующие воспоминания о работе Горбункова: «Руководитель курсов и Науканской мастерской читал резчикам по кости чукотские сказки, собранные 30 лет назад и опубликованные проф. Богоразом и предлагал переложить на кость содержание этих сказок. <…> При мне была переложена на кость сказка о “Солнечной женщине” и об “Оленном человеке”. Учеников эта работа интересовала, иногда они сами вводили коррективы в фабулу и своеобразно художественно оформляли сюжет»[184].

В тех случаях, когда работа народных мастеров строилась от готового

---

[182] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/50—52.
[183] *Bogoras W*. Chukchee Mythology. Memoirs of the American Museum of Natural History. V. 12, pt. 1. — Leiden: E. J. Brill Ltd.; New York: G. E. Stechert & Co, 1910.
[184] Архив МАЭ РАН. Ф. К-П. Оп. 1. Ед. хр. 187. С. 76.

литературного текста к рисунку, а затем воплощалась в виде гравировки, А.Л. Горбунков считал такие работы вторичными. Он называл такой вид работ искусством перевода по подстрочнику[185]. Несмотря на то, что круг сказок был весьма ограничен, они все же стали богатым источником сюжетов не только для косторезов первой трети XX в., но и для последующих поколений мастеров (Иллюстрация 32—Иллюстрация 34).

Таким образом, принимая во внимание историко-культурный контекст, к «далёким» иконографическим источникам чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX в. относятся: пикетаж Пегтымельских петроглифов; предметы, найденные в ходе археологических раскопок, которые были актуальными вплоть до конца XIX в.; рисунки, встречающиеся повсеместно на ритуальных предметах и бытовой утвари чукчей и эскимосов; рисунки на расписных кожах мандарок. Это позволяет чётко определить фундамент, на который опирался А. Л. Горбунков, приступая к работе с народными мастерами и разработке ассортимента изделий чукотских косторезных мастерских, а также даёт возможность проанализировать художественную специфику изображений, выявить их традиционные сюжеты и мотивы, обозначить аутентичные и неизменные с течением времени черты этого древнего искусства.

Сложнее для художественного руководителя обстояла ситуация с поисками адекватных современных источников. Трудность заключалась в том, что Владивостокский музей, коллекции которого были доступны для изучения Горбункову до командировки на Чукотку, не принимал современную резную кость. В тех случаях, когда такая резная кость всё же попадала во Владивосток, то она практически сразу покупалась купцами и моряками. Соответственно, до приезда на Чукотку, А. Л. Горбунков располагал весьма смутным представлением о состоянии современной резной кости по обе стороны Берингова полива.

[185] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 8.

Тем не менее, в 1933 г., уже на Чукотке Горбункову всё же выпала возможность познакомиться с косторезными изделия аляскинских эскимосов. В своих дневниковых записях он отмечает[186], что в 1929—1933 гг., когда в США разразился экономический кризис, американские эскимосы, в основном жители о. Малого Диомида, которые в начале 1930-х гг.. ещё могли свободно пересекать русско-американскую границу, сбывали вещи из моржовой кости в русский Интегральный кооператив на соседнем о. Ратманова. Группу таких произведений А. Л. Горбунков обнаружил на складе в Уэлене[187]. Он отобрал наиболее интересные, с его точки зрения, предметы для коллекции Интегралцентра 1920—30-х гг. Горбунков обращал особое внимание на практически полное отсутствие гравировки на косторезных изделиях диомидской группы (Иллюстрация 35). Чукотские народные мастера, по воспоминаниям художественного руководителя, так же не слишком часто использовали орнаментацию в процессе изготовления предметов из моржового клыка, даже, как ему казалось, пренебрегали ею. Это, в свою очередь, вызывало удивление А. Л. Горбункова, который считал, что украшение косторезных изделий чукотско-эскимосскими орнаментами значительно повышало бы художественную ценность готовых изделий.

Горбунков с должным уважением отнёсся к отказу косторезов украшать свои скульптурные произведения. В фототеке Всероссийского музея декоративного искусства (ВМДИ) хранится замечательная коллекция фотоснимков, на которых запечатлены скульптурные произведения чукотских косторезов, выполненных под руководством Горбункова. Им присуще реалистическое начало, отсутствуют чрезмерное количество деталей. Мелкая пластика народных мастеров изящна и ясна в своей простоте (Иллюстрация 36). Спустя почти десятилетие после своей командировки А. Л. Горбунков,

[186] Материалы из личного архива Ю. А. Широкова.

[187] В фототеке Всероссийского музея декоративного искусства хранятся фотографии части коллекции, собранной А.Л. Горбунковым в 1933—1935 годы на Чукотки, среди которых есть несколько образцов мелкой пластики американских эскимосов с о. Малого Диомида.

рассуждая о чукотско-эскимосской скульптуре, указал на её сходство с творчеством Пабло Пикассо[188], подчеркивая в его творчестве большую роль линии. Для Горбункова наиболее важным было то, что Пикассо был склонен к упрощению художественных форм, их очищению от излишних деталей, выявлению структуры изображения. Кроме того, Пикассо в высшей степени был наделен способностью схватывания предмета. То же говорил и А. Л. Горбунков о художественных способностях чукотских косторезов, описывая этот талант как склонность к кинестезии.

Сегодня можно только предположить, что отказ мастеров от украшения косторезных изделий начала XX в. орнаментальными мотивами лишь подтверждает тезис о том, что в представлении морских зверобоев произошли тектонические изменения функций косторезного промысла. Более того, изменился и адресат изделий из моржового клыка. Если ранее морские зверобои изготавливали костяные предметы для собственных нужд, с начала XX в. они начинают ориентироваться на вкусы европейских и американских китобоев и торговцев.

Записи, оставленные А. Л. Горбунковым в дневниках[189], свидетельствуют о том, что он, так или иначе, оглядывался на творческое наследие таких художников как Г. Б. Якулов, Диего Ривера, Анри Матисс, Гюстав Доре, Анри Тулуз-Лотрек. В связи с этим возникает вопрос, который ещё требует дальнейшего изучения — это механизм и степень влияния творчества указанных художников на чукотских народных мастеров. Из записей Горбункова не до конца понятно, каким именно способом происходило художественное воздействие произведений вышеперечисленных художников на чукотских косторезов. Открытым остаётся и следующий вопрос: показывал ли Александр Леонидович чукотским мастерам конкретные работы европейских и американских художников. Основанием для утвердительного

[188] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53—56. Л. 7—8; Л. 30; Л. 34—35.
[189] Там же.

ответа могут служить негативы муралов Д. Риверы из серии «История Мексики. Мир сегодня и завтра» (1929), которые содержатся в дневниках Горбункова[190]. Также не исключено, что в процессе работы с чукотскими мастерами художественный руководитель лично принимал участие в построении композиций, руководствуясь лишь своими интуициями и таким образом проецируя личные впечатления от увиденных работ на изделия мастеров-косторезов.

Прежде всего, в дневниковых записях А. Л. Горбунков выделяет советского художника Г. Б. Якулова[191]. Сопоставляя его творчество с чукотско-эскимосским косторезным искусством, следует обратить внимание на то, что наиболее охотно Г. Якулов писал многофигурные сцены. Это, прежде всего, большие скопления людей в кафе, на скачках, на улице, в игорном доме или в других многолюдных местах. Работа Якулова «Скачки» (1905), которую упоминает А. Л. Горбунков, представляет собой произведение искусства, где Г. Б. Якулов не стремится прийти к композиционному равновесию. Фигуры лошадей и людей изображены вне определенного сюжетного стержня, они не выписываются художником «в строчку», иногда фигуры изображаются во встречном движении. В принципе, внимание к теме толпы — один из наиболее характерных аспектов творчества Якулова. У художника мы находим множество мелкофигурных работ, требующие внимательного, неспешного, поочередного разглядывания. Это и сближает работу Якулова с гравированными изделиями чукотских мастеров. Для них также характерно плотное заполнение поверхности моржового клыка мелкими изображениями людей и животных (Иллюстрация 37, Иллюстрация 38). Косторезы стремились подробно рассказать о своей жизни и быте, отразить занятия, которыми они занимались в свободное от промысла время. В гравировках этого периода индивидуальные черты людей выражены относительно слабо, и все фигуры

[190] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69—70.
[191] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53—56. Л. 7—8; Л. 30; Л. 34—35.

довольно однотипны, но тонко проработаны (Иллюстрация 39, Иллюстрация 40).

Соприкосновение чукотского косторезного искусства с творчеством Г. Якулова читается и в решительном разрыве с глубиной пространства, то есть плоскостности работ. В фототеке ВМДИ хранится ряд негативов, на которых запечатлены неатрибутированные гравированные клыки, выполненные чукотскими косторезами первой трети XX в. При их детальном рассмотрении становится очевидным, что гравировки народных мастеров обладают схожими характеристиками. В качестве примеров можно обратиться и к клыкам, гравированным такими мастерами как Рошилин, Онно, Ичель, Рыпхыргин, Ренвиль. Гравировкам этих мастеров присуща мелкофигурность, сосуществование множества сюжетных линий, которые нередко подчеркиваются разделением клыка стилизованными либо просто вертикальными линиями на отдельные поля. Как и Якулов чукотско-эскимосские мастера отказываются от гравировки фигур «в строчку», трактуют изображения в плоскостном ключе (Иллюстрация 41). Обратим внимание на ещё один важный аспект. В «Скачках» Г. Якулов применяет тему цветных пятен, что так же характерно для художественного языка мастеров Дежнёвской школы косторезов (Иллюстрация 42).

Перейдём к рассмотрению следующего художника, работы которого отмечал руководитель чукотских косторезных мастерских. Как уже было сказано, А. Л. Горбунков сближал гравировки чукотских мастеров с творчеством мексиканского художника Диего Риверы[192], точнее с его муралами из серии «История Мексики. Мир сегодня и завтра» (1929). Связь двух традиций Горбунков устанавливал, прежде всего, благодаря причастности их творчества к социальным аспектам жизни. Через изображения людей чукотские мастера, как и Диего Ривера, ведут свое повествование, придавая ему при этом эпический, обобщенный характер. Подобно мексиканскому

[192] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53—56. Л. 7—8; Л. 30; Л. 34—35.

художнику чукотские косторезы не фокусируют всё внимание на конструктивно-пластической стороне изображения, и потому люди на гравировках чукотских народных мастеров имеют слегка коротковатые пропорции и приобретают несколько фольклорный, наивный характер. В чукотской гравировке на моржовых клыках, кроме традиционных сюжетов охоты, существует отдельный пласт, посвящённых исторической тематике, теме советского освоения Чукотки, социалистическим преобразованиям, событиям из жизни советского народа, которые трактуются в героическом ключе. Как и Диего Ривера во фресках на тему истории Мексики, чукотские косторезы под руководством Горбункова создавали идеализированный образ социализма, рисуя как бы беззаботный мир морских зверобоев. Подобные сюжеты считываются в гравировках таких мастеров как Ичель, Онно, Эйгук, Вуквол, и в ряде работ неизвестных авторов (Иллюстрация 43, Иллюстрация 44).

А. Л. Горбунков проводил параллели между чукотским косторезным искусством первой трети XX в. и латиноамериканским костумбризмом 40-х гг. XIX в., так как и костумбризм, и чукотское искусство резной кости первой трети XX в. родились благодаря интересу к народному быту. В обоих случаях имеет место тяготение мастеров к фотографически точному отображению природы, присутствует внимание и интерес к народному быту, праздникам и обрядам[193]. Наиболее ярким примером, показывающим связь чукотского косторезного искусства и костумбризма, может служить наборная скульптура из моржового клыка Вуквола и Айе. К сожалению, эта скульптура известна лишь по эскизу из дневника Горбункова[194].

Ещё одной точкой соприкосновения чукотских косторезов и мастеров, расписывающих тюленьи кожи, с творчеством Диего Риверы, является присущий им «пиктографический реализм»[195]. В своих воспоминаниях

[193] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 3—4; Л. 9.
[194] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60. Л. 41.
[195] *Полевой В. М.* Искусство стран Латинской Америки. — М.: Искусство, 1967. — С. 152.

А. Л. Горбунков пишет, что он был лично знаком с создателем блестящих орнаментальных пиктографий 1930-х гг. Рошилиным из Дежнёва[196]. Художественный руководитель приводит в пример этого мастера, так как его пиктографии явно не были рассчитаны на импрессионистическое восприятие. Необходимо было специальное зрение, которое заключалось в способности видеть больше того, чем изображено на рисунке, в способности дополнить изображение огромным жизненным опытом. Художественные образы гравировок Рошилина и мастеров Дежнёвской школы были такими, что их нельзя было понять сразу, а за первым впечатлением, которое считывало декоративную выразительность гравировок, должен был следовать процесс многократного их рассмотрения, которое открывало новые темы (Иллюстрация 45—Иллюстрация 50).

В своих дневниковых записях Горбунков даёт отсылки и к творчеству французского художника Анри Матисса[197], прежде всего, к панно «Парижский танец», выполненному в технике «декупаж» в 1932—1933 гг. Здесь Матисс сделал коллаж из вырезанных бумажных фрагментов, что в результате позволило ему найти идеальную форму и композицию произведения. Соответственно, наличие отдельных фигур и силуэтов дало возможность Матиссу прикреплять к холсту вырезанные силуэты, бесконечно менять их расположение на плоскости холста, добиваясь тем самым максимальной выразительности. Этот метод А. Л. Горбунков активно применял в чукотских косторезных мастерских. Так, работа с аппликациями всегда предшествовала непосредственно сюжетной гравировке или работам по созданию мелкой пластики[198].

Теперь несколько слов о ещё одном французском художнике Анри де Тулуз-Лотреке. Выше уже было сказано, что одним из источников вдохновения чукотско-эскимосских мастеров были сказки, собранные Богоразом. В этом

[196] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53—56.
[197] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53—56. Л. 7—8; Л. 30; Л. 34—35.
[198] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 8.

случае дело обстоит несколько иначе. В 1898 г. Тулуз-Лотрек выполнил двадцать две иллюстрации и шесть концовок с изображением различных животных к «Естественным историям» Жюля Ренара[199]. Художник тщательно подбирал модели к «Естественным историям»: он часами просиживал в конюшнях и сараях, наблюдая за поведением животных, почти ежедневно бывал в Булонском зоопарке.

Явные отсылки к творчеству Анри де Тулуз-Лотрека прочитываются в произведениях Рошилина, которые так же были выполнены под руководством Горбункова. Речь идёт о гравировках, объединённых А. Л. Горбунковым в группу под общим названием «Естественные истории» (Иллюстрация 51, Иллюстрация 52). Очевидно, что художественный руководитель даже не стал менять название, а прямо позаимствовал его из рассказов Жюля Ренара, которые иллюстрировал Тулуз-Лотрек. Хотя герои французского писателя и эскимосского костореза разнятся, суть оставалась та же. У одного мы читаем про быков, петухов, павлинов, баранов, паучков и других, у второго во всей красе предстают медведи, росомахи, совы, песцы, евражки[200]. Горбунков стремился к тому, чтобы Рошилин, как и Тулуз-Лотрек, рассказал языком художественных образов о жизни хорошо знакомых ему с самого раннего детства животных, изобразил их такими, как они есть в естественной среде (Иллюстрация 53, Иллюстрация 54).

Определенное воздействие на чукотский косторезный промысл оказало и творчество Гюстава Доре, к которому так же обращался руководитель чукотских косторезных мастерских. Одной из своих первоочередных задач при работе с народными мастерами художественный руководитель считал необходимость возбуждать фантазию охотников-косторезов и их желание «рассказывать». Нередко мастера тренировались не просто иллюстрировать тексты, а записывать их «картинным письмом». Такой принцип работы не

[199] *Ренар Ж.* Естественные истории / пер. с фр. Агнессы Коган. — М.: Юность, 2003.
[200] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/66. Л. 14—17.

исключал коллективного творчества, даже напротив, побуждал резчиков к обсуждению истории, уточнению её подробностей. Самым замечательным примером такой работы А. Л. Горбунков считал иллюстрации к «Дон Кихоту» Сервантеса, выполненные Гюставом Доре. Именно на мастерство этого французского художника Горбунков ориентировался при работе с чукотскими косторезами.

Один из первых пиктографических пересказов под названием «Сказка об эрмэчыне Нанкхысьхате» был «записан» в октябре 1933 г.[201]. Этот сюжет был выбран художественным руководителем неслучайно. *Эрмэчын* – буквально «более сильный» чукча. В чукотских сказаниях антагонистом этому герою обычно служил *таньг* — грабитель-захватчик чужих стад и женщин[202]. Эрмэчын, как и Дон Кихот, являлся не конкретной, а собирательной фигурой. В своих исследованиях В. Г. Богораз показал, что чаще всего в сказаниях чукчей упоминаются *эрмэчыны*, именуемые Эленнут, Нанкачгат, Тале, Айнгаыргын и др.[203] Видимо, «Нанкхысьхат», созвучный упоминаемому Богоразом «Нанкачгат» — один из местных вариантов этого героя-защитника, это своего рода чукотский богатырь, одетый в панцирь из крепкой шкуры лахтака. Как и у богатырей русских сказок, черты его так же гиперболизированы: «Он так велик, что во время ледохода на реке Номваан ложится поперек течения, останавливая лёд, и кочевые обозы проходят по его телу, как по мосту»[204].

Работа проводилась художественным руководителем с группой косторезов в посёлке Дежнёв. В результате дежнёвские мастера выполнили под руководством Горбункова серию линейных рисунков на бумаге. Безусловно, сюжет был традиционный чукотский, однако техника и методы

---

[201] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 1—2.
[202] *Богораз В. Г.* Народная литература палеоазиатов // Литература Востока. — 1919. — Вып. 1. — С. 33.
[203] *Богораз В. Г.* Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, собранные в Колымском округе В. Г. Богоразом. Ч. 1 // Труды Якутской экспедиции, снаряженной на средства И. М. Сибирякова. Отд. 3. Т. 11. Ч. 3. — СПб.: Имп. Акад. наук, 1900. — С. 57—58.
[204] Там же. С. 57.

работы — новые для чукотских мастеров. А. Л. Горбунков заострял внимание на том, что это были не иллюстрации к сказке — текст они сознательно не записывали. Созданные рисунки художественный руководитель называл пиктографиями. Это обозначало, что историю можно было «прочитать» непосредственно по рисункам без знакового текста.

В архивных записках А. Л. Горбункова значится, что было выполнено 18 рисунков непосредственно карандашами на бумаге без предварительных слепков из пластилина[205]. Девять рисунков по «Сказке об Эрмечене Нанкхысьхате» были показаны на выставке в Государственной Третьяковской галерее 1937 г., а также входили в коллекцию Интегралцентра 1920—30-х гг., которая сейчас хранится в СПИХМЗ (Иллюстрация 55—Иллюстрация 59).

Таким образом, обращение к архивным, неопубликованным ранее материалам дало возможность погрузиться в процесс творческого взаимодействия народных мастеров Чукотки и профессионального художника, помогло прояснить генезис многих тем и сюжетов, гравирование которых практиковалось чукотскими морскими охотниками. Приведённые примеры изделий чукотско-эскимосских мастеров первой трети XX в. позволяют сделать вывод, что проблема «далёкого» и «близкого», обозначенная в дневниковых записях А. Л. Горбункова, заключалась в выборе художественным руководителем круга иконографических источников в процессе разработки ассортимента изделий косторезных мастерских 1930-х гг.

Горбунков стремился соединить традиционные и современные тенденции, и это ему удалось вполне успешно. Оставаясь в рамках традиций чукчей и эскимосов, не лишая местных мастеров привычных маркеров их идентичности, Горбунков расширил ассортимент косторезных изделий в соответствии с веяниями нового времени. Другими словами, оставаясь верным принципам работы НИИХП с народными художниками, в мастерских Горбункова резали и гравировали косторезные изделия, с близкими мастерам-

[205] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69—70. Л. 2.

зверобоям образами и сюжетами, черпая их из повседневной жизни и фольклора последних. Помимо исторически и культурно объяснимых фактов, архивные материалы открывают перед нами ряд совершенно неожиданных страниц об истории становления и развития чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX в. Так мы узнаём, что отдельные методы работы художественного руководителя, а также круг сюжетов были заимствованы исключительно из современного А. Л. Горбункову отечественного и зарубежного искусства. Несмотря на это, «чужой» компонент был привит Чукотскому косторезному искусству очень бережно, ведь сюжеты и темы, разработанные Горбунковым, принялись на существовавшей почве чукотско-эскимосского косторезного промысла. Они живы в чукотских косторезных мастерских и успешно практикуются и по сегодняшний день, практически через сто лет после командировки на Чукотку А. Л. Горбункова.

3.3. Принципы работы А. Л. Горбункова с местными мастерами-косторезами чукотских мастерских

До приезда А. Л. Горбункова на Чукотку, все попытки других инструкторов (в т. ч. Морозова, Венедиктова, Кривдуна, Шаркова) наладить косторезный промысел не имели успеха[206]. А. Л. Горбункову удалось не только организовать первую постоянную косторезную мастерскую на Чукотке, но и выработать такие методы работы, которые используются и сегодня. Соответственно, именно эти методы вызывают большой интерес, поскольку они остаются не до конца изученными и представляют собой важную искусствоведческую проблему.

Алгоритм работы А. Л. Горбункова с народными мастерами Чукотки не был ни случайным набором методов, ни исключительно субъективным видением художественного руководителя, но выстраивался уже с учетом

[206] АМАЭ РАН. Ф. К-П. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 88—89.

опыта коллег-предшественников. Прежде всего, необходимо отметить, что в сложном процессе сотворчества Горбункова с народными мастерами Чукотки большое значение сыграл опыт искусствоведов и профессиональных художников НИИХП, накопленный к 1930-м гг. Специалисты НИИХП, в свою очередь, опирались на традиции, заложенные в начале XX в. сотрудниками Кустарного музея и Государственной академии художественных наук. Соответственно, в течение двух лет до командировки на Чукотке (в 1931—1933 гг.), Горбунков тщательным образом изучал промыслы коренных народов Крайнего Севера, в частности чукчей и эскимосов, в Дальневосточном отделении Академии наук СССР во Владивостоке. Подготовиться к командировке будущему художественному руководителю чукотских косторезных мастерских, осмыслить материалы, собранные отечественными и зарубежными этнографами конца XIX — начала XX в.[207] помогал его научный руководитель, выдающийся отечественный синолог — А. В. Гребенщиков. Свою концепцию взаимодействия Горбунков изложил в июне 1933 г. в докладе в стенах НИИХП. Важно, что слушавшие доклад В. М. Василенко, А. В. Бакушинский, В. С. Воронов, А. С. Башкиров, оценили его положительно, и одобрили изложенный Горбунковым подход[208].

Первым делом, по мнению Горбункова, следовало всесторонне изучить национальные особенностей культуры чукчей и эскимосов, уделяя внимание их быту и художественно-творческим возможностям. Кроме того, А. Л. Горбунков твёрдо настаивал, на предварительном исследовании художественных традиций чукотского искусства, включая влияния со стороны соседних государств — Китая и Японии, а также коренных народов Сибири. Горбунков был убеждён, что только после проведения всестороннего обследования чукотской культуры, он сможет максимально качественно

[207] Например: *Hoffman W. J*. The graphic art of the Eskimos. — Washington: Government Printing Office Publ., 1897; *Nelson E. W.* The Eskimo about Bering Strait. — Washington: Government Printing Office Publ., 1900; *Bogoras W*. The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VII. — New-York, 1904; *Bogoras W*. The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol.VIII, Part 3. — Leiden; New-York, 1913.
[208] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69—70. Л. 2—3.

осуществить художественное и технологическое руководство косторезными мастерскими на Чукотке[209].

Внимание к творческим способностям народных мастеров являлось новым словом и важнейшей установкой НИИХП в 1920—30-е гг.[210]. Этому принципу следовал и Горбунков, полагая, что такой подход позволит ему не просто прививать чукотским косторезам «чужую» традицию, но углубить, обновить и поставить на качественно новый уровень уже существующие в среде морских зверобоев представления об искусстве.

После приезда на Чукотку, в декабре 1933 — январе 1934 гг. А. Л. Горбунковым были проведены так называемые «тесты А. В. Бакушинского»[211]. Эти тесты, разработанные специалистами НИИХП, позволили Горбункову в максимально сжатые сроки сделать срез художественных умений и навыков чукотско-эскимосских мастеров, выявить общие приемы и принципы, которыми пользовались последние, выработать систему творческих методов и принципов, которые должны были стать опорными точками, при творческом взаимодействии с косторезами чукотских мастерских. Кроме того, Горбунков рассматривал тесты как один из самых эффективных способов для поиска талантливых учеников[212]. Предлагаем рассмотреть, что представляли собой «тесты Бакушинского», и какова была их суть.

Всего в группу «испытуемых по тестам» входило 30 подростков — мальчиков и девочек в возрасте от 12 до 15 лет[213]. А. Л. Горбунков предложил уэленским детям 15 заданий, которые они выполняли на занятиях в поселковой школе в течение месяца. Предлагаемые задания были, безусловно, приспособлены под реалии Крайнего Севера – художественный руководитель

---

[209] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69—70. Л. 4.
[210] *Митлянская Т. Б.* О работе профессиональных художников с народными мастерами Чукотки // Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Сборник 6. — 1972. — С. 155.
[211] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69—70. Л. 2—3.
[212] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53—56. Л. 8.
[213] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69—70. Л. 3.

не предлагал юным мастерам изобразить пруд, окружённый деревьями, как это предполагалось изначально в «тестах», ведь для чукчей и эскимосов такие пейзажи неестественны в принципе. В первую очередь они должны были изобразить ряд геометрических фигур: куб, цилиндр, шар. Следующим шагом было выполнение детьми рисунков животных. Обратившись к каталогу СПГИХМЗ[214], мы находим, что среди рисунков ребят встречаются лисы, собаки, нерпы, киты, моржи, зайчики, олени, и даже слоны и обезьяны. Кроме того, Горбунков предлагал детям запечатлеть рыб и людей. Тот факт, что чукотские дети изображали животных, совершенно не характерных для Крайнего Севера, наводит на размышления о том, что вопреки установкам НИИХП не вмешиваться в творчество народных мастеров, и принимать несколько «отстранённую» позицию по отношении к народным мастерам, А. Л. Горбунков всё же не просто наблюдал за подростками, но именно учил ребят, как нужно рисовать.

Так, школьники охотно рисовали хороводы, сцены рыбалки, охоты на морского зверя, медведя и его разделку, сюжеты охоты на уток (Иллюстрация 60). Есть так же несколько рисунков детей, делающих зарядку. Примечательно, что все фигурки, нарисованные детьми, «одеты» в национальные одежды. Предлагая детям нарисовать нестатические сценки, художественный руководитель предполагал, что тестируемые дети сделают рисунок какого-либо действия или же изобразят историю с рядом разворачивающихся событий (Иллюстрация 61). Задание такого типа позволяло А. Л. Горбункову проследить, каковы особенности размещения точек зрения в рисунках чукчей и эскимосов. Ещё одним заданием было рисование различных строений: жилых домов, яранг, домов с метеорологическими установками. Здесь профессиональному художнику представлялось возможным проанализировать особенности восприятия

[214] *Фисинина А. К.* Чукотское и эскимосское искусство XIX—XX вв.: (Из собр. музея): Каталог / Сергиево-Посад. гос. ист.-худож. музей-заповедник. — М.: Родник. 1995. — С. 96—102.

коренными жителями Чукотки глубинного пространства и способы его построения на рисунке. Отдельным пунктом «тестов» была работа школьников с орнаментальными композициями (Иллюстрация 62, Иллюстрация 63). Здесь детям предстояло снова изобразить круг и куб, но уже украшенный орнаментом. Из полученных рисунков видно, что дети заполняли круги и кубы цветным геометрическим орнаментом: квадратами, ромбами и треугольниками. Кроме того, Горбунков предлагал молодым косторезам выбрать любой сосуд или вещь по своему желанию, и украсить на свой вкус. В архивном наследии А. Л. Горбункова описано и задание несколько другого рода: ребятам предлагалось внести в собственно традиционный орнамент растительные и животные мотивы. Это задание было разработано художественным руководителем совместно с сотрудниками НИИХП для того, чтобы проверить и оценить способность чукотских мастеров преобразовывать в орнамент объекты окружающей действительности. Примечательно, что согласно наблюдениям Горбункова взрослые чукотские мастера, работая над изготовлением косторезных изделий, нередко пренебрегали орнаментальными приемами. Даже к концу своей командировки, художественный руководитель не смог найти убедительное объяснение подобного отношения косторезов к этой традиции. Очевидным для Горбункова было лишь то, что игнорирование чукотскими мастерами традиционных орнаментальных мотивов резко снижало декоративные качества косторезных изделий[215].

На некоторые задания школьники «отвечали» 2—3 рисунками, некоторые задания они пропускали вовсе. В архивах имеются данные, что детьми было выполнено более 400 рисунков, которые составляли отдельную группу произведений, включенных в коллекцию Интегралцентра 1920—30-х гг.[216]. На данный момент 440 детских рисунка хранится в коллекции Сергиево-Посадского Государственного историко-художественного музея-

[215] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 20.
[216] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69—70. Л. 3.

заповедника[217]. Примечательно, что 65 работ уэленских школьников экспонировались на выставке в Государственной Третьяковской галерее в 1937 г.

А. Л. Горбунков проводил «тесты Бакушинского» не только со школьниками-подростками, но и со взрослыми мастерами-зверобоями. Конечно, эта задача была куда сложнее, ведь, во-первых, морские охотники не считали необходимым отрываться от промысла ради занятий с художественным руководителем, во-вторых, Горбунков просто не мог заставить взрослых мужчин сесть за школьные парты и обязать их графически ответить на приготовленные вопросы. Здесь А. Л. Горбунков сознательно шёл на хитрость: необходимые «ответы» на тестовые задания он получал из рисунков и орнаментов художников-гравёров косторезных мастерских в процессе их обычной производственной деятельности или же во время прохождения курсантами-зверобоями курсов при мастерских. Таким образом, кроме четырёх сотен рисунков уэленских школьников, А. Л. Горбунков собрал более шестисот рисунков, ряд аппликационных нашивок на одежду, образцы вышивок и орнаментов в исполнении взрослых мастеров-косторезов[218]. Эти рисунки, как и рисунки школьников, практически в полном объёме, попали в коллекцию в СПГИХМЗ после Великой Отечественной войны[219].

Кроме «тестов Бакушинского», разработанных А. Л. Горбунковым совместно со специалистами НИИХП, он внедрил также и тесты, суть которых заключалась в работе народных мастеров со шкурой Гильдебранта-Хоффмана. Горбунков предлагал мастерам разобрать, прокомментировать сюжеты отдельных эпизодов с расписной кожи мандарки — сыромятной кожи нерпы светлого цвета. По наблюдениям руководителя косторезных мастерских,

---

[217] *Фисинина А. К.* Чукотское и эскимосское искусство XIX—XX вв.: (Из собр. музея): Каталог / Сергиево-Посад. гос. ист.-худож. музей-заповедник. — М.: Родник. 1995. — С. 120.
[218] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 18.
[219] *Фисинина А. К.* Чукотское и эскимосское искусство XIX—XX вв.: (Из собр. музея): Каталог / Сергиево-Посад. гос. ист.-худож. музей-заповедник. — М.: Родник. 1995. — С. 120.

интерпретации пиктографий и ассоциации, вызванные ими, нередко использовались чукотско-эскимосскими мастерами в своих работах[220].

Неслучайно столько много внимания было уделено именно «тестам», которые проводил в косторезных мастерских А. Л. Горбунков, и их результатам. С точки зрения художественного руководителя «рисунок — основа основ»[221]. Об этом свидетельствует и то, что в косторезных мастерских под руководством Горбункова создание предварительного эскиза всегда предшествовало выполнению конкретной гравировки или любого другого косторезного изделия. По наблюдениям Горбункова, для получения одного рисунка-эталона мастера в среднем создавали не менее трёх подготовительных эскизов[222].

Ввиду того, что ряд гравированных клыков и косторезных изделий из коллекции Интегралцентра были утрачены во время Великой Отечественной войны, рисунки, собранные Горбунковым, представляют особую ценность — это единственный доступный нам сегодня источник, который даёт представление об иконографии погибших во время войны произведений чукотско-эскимосского косторезного искусства.

Методы работы и способы взаимодействия профессионального художника с народными мастерами, описанные в дневниковых записях А. Л. Горбунковым, дают возможность рассмотреть механизмы его влияния на творчество народных мастеров. Из архивных материалов следует, что одни методы сотворчества Горбункова с чукчами и эскимосами были более популярны, другие использовались ими менее охотно. Вместе с тем нередко использовался не отдельный метод, но практиковались несколько в разных комбинациях и различной последовательности. Рассмотрим подробнее, опираясь на архивные материалы, методы работы с народными мастерами, которые практиковал в чукотских косторезных мастерских А. Л. Горбунков.

---

[220] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69—70. Л. 3.
[221] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/67. Л. 12.
[222] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 19.

Метод картинного письма. Одной из своих первоочередных задач при работе с народными мастерами художественный руководитель считал необходимость возбуждать фантазию охотников-косторезов и их желание «рассказывать»[223]. Потому в косторезных мастерских Горбункова мастера нередко тренировались не просто иллюстрировать тексты, а записывать их «картинным письмом», другими словами, выполнять пиктографии. Такой принцип работы не исключал коллективного творчества, даже напротив, побуждал резчиков к обсуждению истории, уточнению её подробностей[224].

Метод картинного письма был подсказан художественному руководителю гравюрами Гюстава Доре к «Дон Кихоту» Сервантеса. В своих записях Александр Горбунков не указывает, какое именно издание «Дон Кихота» оказалось в его руках, однако в те годы было лишь единственное издание романа на русском языке, вышедшее в свет еще в 1895 г. с 36 иллюстрациями по гравюрам Г. Доре[225]. Горбункова привлекало умение Доре иллюстрировать текст так, что слова становились второстепенными, а изображение приобретало самостоятельную ценность. Именно эту способность художественный руководитель чукотских косторезных мастерских называл методом картинного письма, который он активно внедрял в работу со своими учениками. Положительную роль здесь сыграла любовь Горбункова к искусству слова: большое внимание он уделял фольклору народов Крайнего Севера. Нередко чукотские и эскимосские сказки, собранные и изданные Владимиром Богораз-Таном на рубеже XIX—XX вв., звучали в косторезных мастерских, а их сюжеты воплощались в гравировках на изделиях из моржового клыка. Кроме того, Горбунков в принципе считал одной из своих первоочередных задач при работе с народными мастерами — развитие и возбуждение фантазии косторезов, он всячески поощрял их

[223] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/50—52.
[224] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61—64. Л. 9
[225] Сервантес Сааведра М. де. Славный рыцарь Дон-Кихот Ламанчский: Роман Мигеля Сервантеса. Новый полн. пер. С. м. Т. 1−2. — М.: А. Г. Кольчугин, 1895.

желание рассказывать. Потому под руководством Горбункова мастера не просто тренировались рисовать отдельные сцены из текстов, но записывали целые сказки картинным письмом. Этот принцип работы не исключал коллективного творчества, а наоборот, побуждал резчиков к обсуждению истории, способствовал уточнению деталей иллюстраций.

Один из первых картинных пересказов под названием «Сказка об эрмэчыне Нанкхысьхате» был выполнен под руководством Горбункова в октябре—ноябре 1933 г. на основе сказки, записанной Богоразом. Работа проводилась художественным руководителем с Вукволом в посёлке Дежнёв. Картинный пересказ представлял собой серию из 18 линейных рисунков карандашами на бумаге без предварительных слепков из пластилина[226]. Безусловно, сюжет был традиционно чукотский, однако техника и методы работы — новые для мастеров. А. Л. Горбунков заострял внимание на том, что текст он с мастерами сознательно не записывал. Конечная цель заключалась в том, что историю нужно было суметь «прочитать» непосредственно по рисункам. Отметим, что девять рисунков по сказке о Нанкхысьхате были показаны на выставке народного творчества в ГТГ в 1937 г.[227], а также входили в коллекцию Интегралцентра 1920—30-х гг.[228]

Как уже было отмечено, в начале мая 1933 г. Горбунков приехал в Москву на спецкурсы из Владивостока, где на протяжении двух лет готовился к предстоящей командировке на Чукотку[229]. В Москве будущий художественный руководитель представил свой доклад по развитию косторезного промысла Чукотки коллегам из НИИХП и мог побывать в ряде столичных музеев Действительно, силуэтность, декоративность и плоскостность фигур на полотнах Матисса, Гогена, Руссо и Пикассо из

[226] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП 25472/69. Л. 2.
[227] Всесоюзный комитет по делам искусств. Каталог Всесоюзной выставки народного самодеятельного изобразительного искусства. — М.; Л.: Всес. дом. нар. творчества им. Н. К. Крупской, 1937. С. 74.
[228] *Фисинина А. К.* Чукотское и эскимосское искусство XIX-XX вв.: (Из собр. музея): Кат. Сергиево-Посад. гос. ист.-худож. музей-заповедник. — М.: Родник, 1995.
[229] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП 25472/57. Л. 55.

собрания Щукина, стремление французских мастеров к упрощению, стали для Горбункова общим знаменателем с рисунками взрослых чукотско-эскимосских кустарей и детей и подтолкнули художественного руководителя к разработке метода аппликаций в чукотских косторезных мастерских.

Метод наблюдения. Источником для разработки метода наблюдения послужил конкретный случай, который произошёл осенью 1933 г. после приезда А. Л. Горбункова на Чукотку в посёлок Дежнёв. В это время художественный руководитель жил в домике на косе, которая разделяла Чукотское море и Дежнёвскую лагуну. Правление Интеграла направило к нему в Дежнёв юного чукчу Вуквола, который только недавно окончил школу в Уэлене. В своих дневниках художественный руководитель очень поэтично описывает атмосферу, царившую кругом: «Наступала зима, на земле лежал уже нетающий снежок, а лагуна подёрнулась молодым ледком, не имевшим припая со стороны тундры»[230]. В один из таких дней в посёлок забежал молодой песец – недопёсок. Как пишет далее Горбунков, ловить этого незваного гостя пустилась свора поселковых собак. Дикий зверёк бросился по льду, чтобы скрыться в тундре, но неуклюжие по сравнению с ним собаки окружили его кольцом. Зверёк с поразительной для художника ловкостью, легкостью и быстротой обманывал собак и ускользал у них из-под носа, но уйти в тундру не мог, так как вдоль берега перед ним тянулась полынья. Кружение на льду продолжалось около десяти минут пока собаки не схватили его. Горбунков с Вукволом выбежали из дома на крики поселковых жителей и лай собак, и стали наблюдать травлю недопёска, которая разворачивалась недалеко от их дома. Художник и мастер были восхищены изяществом движений молодого хищника.

Позднее, А. Л. Горбунков вернулся к обсуждению увиденных событий уже на занятиях по рисованию, за рабочим столом в дежнёвской мастерской. Уже тогда Горбунков отмечал склонность чукотских мастеров к эйдетизму —

[230] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 9—10.

схватыванию образов и способности их воспроизведения по зрительным впечатлениям. Художественный руководитель предложил Вукволу сделать карандашом наброски спасающегося от собак песца — так и появилась новая тема «Песец среди травящих его собак»[231]. Несколько лет спустя Вуквол графически перефразировал эту композицию, превратив собак в лисичек[232]. Одна из вариаций этого мотива легла в основу художественного оформления одного из порталов Выставки народного творчества в залах ГТГ в 1937 г. (Иллюстрация 64).

Вуквол был не единственным мастером, с которым Горбунков практиковал метод наблюдения. Связь с творчеством Анри де Тулуз-Лотрека читается и в произведениях Рошилина, которые также были выполнены под руководством Александра Горбункова. Художественный руководитель стремился к тому, чтобы Рошилин, как и Ренар рассказал языком художественных образов о жизни хорошо знакомых ему с самого раннего детства животных, изобразил их такими, какие они есть в естественной среде (Иллюстрация 65, Иллюстрация 66). Речь идёт о серии работ — рисунков и гравировок, под названием «Естественные истории». Отмечу, что на Выставке народного искусства в ГТГ в 1937 г. рисунки Рошилина были показаны уже под другими названиями: «Рассказы», «Случай на охоте», «Звери тундры» и др.[233]

Метод ситуационных макетов. Начало этому методу положила работа над разработкой рисунков уже описанного эпизода травли собаками недопёска на Дежнёвской косе[234]. По ходу работы Горбунков обратил внимание, что хотя чукотские и эскимосские мастера обладали незаурядной эйдетической памятью, наброски по впечатлениям давались народным мастерам достаточно

[231] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 2.
[232] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60. Л. 4; Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 6.
[233] Всесоюзный комитет по делам искусств. Каталог Всесоюзной выставки народного самодеятельного изобразительного искусства. — М.; Л.: Всес. дом. нар. творчества им. Н. К. Крупской, 1937. — С. 73.
[234] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 9—10.

непросто. Поэтому при работе с косторезами художественный руководитель предпринимал попытки так или иначе им помочь.

Суть метода макетов заключалась в следующем: А. Л. Горбунков избирал конкретный сюжет, который мастера обсуждали всем коллективом. Далее он как можно чётче формулировал народным мастерам конкретные творческие задачи. Ясные установки служили побудителями импульсов, своего рода узлами, от которых мастера-зверобои отталкивались в процессе работы. В процессе обсуждения заданного сюжета, он дробился на множество небольших сцен, обрастал деталями, становился полнее, приобретал более точную и плотную устную канву. После этого Горбунков предлагал мастерам слепить несколько собак и песца. Из этих пластилиновых фигурок косторезы составляли и разыгрывали сцены погони и обороны песца. Как замечал художественный руководитель, такой метод работы с мастерами способствовал оживлению их творческой деятельности и воображения. Когда мастера вылепляли из пластилина устные сюжеты и ещё раз «проигрывали» всю историю, рассказанную перед началом работы, они все вместе, коллективно составляли композицию из готовых силуэтов, слепков и моделей. Такой алгоритм роботы коллектива мастеров, с позиции А. Л. Горбункова, был наиболее продуктивным при разработке, а если быть точнее, при проектировке объемных произведений или при работе над мелкой пластикой. Метод макетов помогал мастерам находить наиболее удачные пространственные решения и при построении композиции из нескольких объёмных фигур. Примером такой композиции может послужить так называемая наборная скульптура, или многофигурный этюд «Свадьба у кочующих», который Горбунков разработал с группой косторезов в 1934 г. Этюд представлял собой композицию из моржового клыка и экстрадентина на двух соединённых клыках[235]. Примечательно, что метод ситуационных макетов Горбунков нередко использовал как подготовительный этап метода

[235] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 41.

аппликаций. Например, в записях руководителя художественных мастерских этюд «Свадьба у кочующих» иногда именуется объёмной аппликацией[236].

Метод конструирования пространственных макетов по рассказу. Этот метод непосредственно связан с событиями, которые разворачивались на льду Чукотского моря в начале 1934 г. Этому способствовало в первую очередь то, что в рамках социалистического реализма, искусству в широком смысле слова была делегирована функция исправления и преображения мира, а также воспитания «нового человека»[237]. Начало 1930-х гг. было временем веры в построение нового справедливого общества, а просветительские и романтические идеалы побуждали обращаться к понятному широкому кругу художественному языку[238]. Соответственно, для искусства соцреалистического толка было характерно внимание к сюжетно-содержательной стороне произведения, а согласно партийным установкам, искусство было призвано демонстрировать положительные примеры советского общества, внушать энтузиазм, патриотизм и высокие нравственные идеалы[239]. Соответственно, с настроениями эпохи совпало спасение экипажа погибшего парохода «Челюскин» весной 1934 г. Это событие излагалось в героическом ключе и стало известным на весь мир, а в Советском Союзе в честь челюскинцев и снявших их со льдины летчиков, называли улицы и площади, снимали документальные и художественные фильмы. Лица и имена ряда героев были запечатлены в филателии. Подвиг челюскинцев нашел свое отражение в изобразительном искусстве, изделиях фарфоровых заводов и лаковой миниатюре. Тема «Челюскина» в полной мере была раскрыта и чукотскими косторезами.

---

[236] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 3; Л. 8.

[237] См.: *Лебедев П. И.* Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания. — М.: Искусство, 1962; *Лебедянский М. С.* Становление и развитие русской советской живописи. 1917 – начало 1930-х гг. — М.: Художник РСФСР, 1983.

[238] *Аболина Р. Я.* Советское искусство периода гражданской войны и первых лет строительства социализма. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962.

[239] См.: *Лебедев П. И.* Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания. — М.: Искусство, 1962; *Орлова М. А.* Историко-революционная тема в советском изобразительном искусстве. — М.: Искусство, 1964.

«Челюскинская эпопея» стала поистине грандиозным событием для жителей Чукотки. С середины февраля 1934 г. жители всех прибрежных сел не просто следили за ситуацией, которая развернулась во льдах Чукотского моря, но и посильно участвовали в операции спасения полярников: собирали теплую одежду, продовольствие, подготавливали аэродром, в любую минуту были готовы принять челюскинцев[240]. Безусловно, гибель теплохода стала мощнейшим творческим импульсом и дала богатейший материал для художественной переработки в косторезных мастерских. Фактически, первые событийные произведения чукотско–эскимосского косторезного искусства были посвящены именно этому эпизоду.

Среди своих челюскинских гостей художественный руководитель чукотских косторезных мастерских А. Л. Горбунков упоминает И. Л. Сельвинского. Также в своих дневниках Горбунков утверждает, что с жителями села на колхозном собрании и непосредственно с косторезами в мастерской общались А. П. Сушкина и П. Г. Лобза, которые сделали доклад о походе «Челюскина» и его гибели[241]. Сохранились и воспоминания самих полярниц, которые свидетельствуют о том, что они действительно встречались с местными жителями Чукотки. К примеру, П. Лобза рассказывала[242], что её очень заинтересовал быт чукчей и эскимосов. Безусловно, ни чукотский язык, ни обычаи и нравы чукчей и эскимосов, не были ей знакомы. Она присматривалась к ним, знакомилась с женщинами и детьми. 7 марта 1934 г., когда её с другими членами экипажа «Челюскина» доставили со льдины в с. Уэлен, было созвано колхозное собрание. На этом собрании П. Лобза сделала доклад о походе «Челюскина» и его гибели. Видимо, именно об этой встрече с чукчами и эскимосами и упоминал в своих записях руководитель художественных мастерских. Кроме вопросов,

[240] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 1. КП 25472/57. Л. 37.
[241] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 1. КП 25472/57. Л. 38; Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 1. КП 25472/65. Л. 8.
[242] Героическая эпопея. Поход «Челюскина» / под общ. ред. О. Ю. Шмидта, И. Л. Баевского, Л. З. Мехлиса. В 3-х т. Т. 2. — М.: Издание редакции «Правды», 1934. — С. 419—423.

касающихся политики и партийного строительства, полярница рассказывала о быте русских женщин, о котором чукчанки имели слабое представление. П. Лобза вспоминала, что слушали её с очень большим интересом, и в яранге стояла полнейшая тишина, а беседа прерывалась только тогда, когда уставал переводчик. Примечательно, что далее, в течение 26 дней, П. Г. Лобза вместе с бригадой совершала поездки по районам Чукотки, останавливаясь в каждом селении на два-три дня и проводя собрания, беседы, проверяя работу местных национальных советов.

А. Л. Горбунков со своей стороны также сделал для челюскинцев доклад в РИКе, в котором рассказал о художественных промыслах Чукотки и своей работе с местными мастерами. Среди слушателей доклада он отмечал фотографа П. К. Новицкого, заместителя начальника экспедиции по науке И. Л. Баевского и секретаря экспедиции С. А. Семёнова[243].

Крайне важным является тот факт, что весь экипаж парохода «Челюскин» проходил через с. Уэлен, и буквально каждый снятый со льдины член экипажа делился своими впечатлениями о трудностях, пережитых на льдине в Чукотском море. Таким образом, каждый полярник опосредованно вносил свою лепту в косторезное искусство чукчей и эскимосов – услышанные истории стали важным источником для развития сюжетной, повествовательной, цветной гравировки на моржовых клыках. Рассказы, услышанные из уст полярников, возбуждали воображение мастеров и давали обширный материал для А. Л. Горбункова, который практиковал среди чукотских косторезов метод конструирования пространственных макетов по рассказам.

Суть метода заключалась в том, что, вдохновляясь рассказами о приключениях челюскинцев и летчиков-спасателей, мастера сначала разрабатывали серию рисунков, которые, в сущности, являлись подготовительным эскизами для будущих гравировок на изделиях из

[243] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 1. КП 25472/61—64. Л. 37; Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 1. КП 25472/57. Л. 38.

моржового клыка. Так, сюжет, над которым работали мастера, подробно обсуждался, дробился на ряд сцен, которые в ходе обсуждения обрастали деталями. Далее мастера вылепливали из пластилина фигуры, соответствовавшие содержанию устных сюжетов, а руководитель мастерской «дирижировал» игрой в челюскинцев. Во-первых, такой метод работы вовлекал мастеров в творческую деятельность, во-вторых, это способствовало поиску наиболее удачного композиционного решения сцен. Следующим этапом работы была подготовка рисунков, которые становились основой для последующих гравировок. Художественный руководитель отмечал, что наброски давались косторезам достаточно непросто, потому он всячески помогал им в этой работе. По наблюдениям Горбункова, для получения одного рисунка-эталона мастера в среднем создавали не менее трёх фор-эскизов, и только самые удачные в художественном и композиционном плане рисунки отбирались художественным руководителем для гравирования.

Но не только рассказы челюскинцев питали воображение мастеров. В своих дневниках А. Л. Горбунков писал[244], что члены экипажа, снятые со льдины, «изучали нас». Например, художественный руководитель сообщал о том, что фотограф Петр Новицкий не только фотографировал мастеров-косторезов и их изделия, но и оставил в мастерской насколько негативов на нормальной 35 мм пленке, которые могли послужить непосредственными иконографическими источниками для гравировок на моржовых клыках.

Безусловно, с местными жителями и мастерами Уэлена общался и М. А. Трояновский, который в 1934 г. по приглашению Отто Шмидта вместе с киногруппой стал участником экспедиции пароходе «Челюскин». Практически сразу после гибели парохода, Марк Трояновский ушел со льдины на собачьих упряжках в составе отряда из восьми человек. Путь отряда пролегал по маршруту «Челюскин» — мыс Ванкарем — Уэлен — бухта Провидения – бухта Лаврентия. По пути в с. Лаврентия, районный центр

[244] АВМДИ. Ф. 8. Оп. 1. КП 25472/57. Л. 38.

Чукотского района, Трояновский сделал ряд уникальных снимков[245], часть из которых так же могла быть показана в уэленской художественной мастерской.

Кроме того, в своих дневниках А. Л. Горбунков упоминает и А. М. Шафрана, который работал на пароходе кинооператором. Именно Аркадий Шафран успел запечатлеть момент гибели парохода в водах Чукотского моря. Примечательно, что один из подготовительных рисунков, а также гравировки на ряде клыков и других изделий практически повторяют кадр, сделанный А. Шафраном.

Не исключено, что творческие интересы могли способствовать и знакомству художественного руководителя и косторезов с Ф. П. Решетниковым — художником, принимавшим участие в экспедиции. Логично предположить, что художник мог показать мастерам рисунки, которые были сделаны о время похода на «Челюскине», а также эскизы, выполненные после гибели парохода, повествующие о жизни экипажа во льдах Чукотского моря.

Особую роль в воплощении темы спасения челюскинцев сыграл А. Л. Горбунков. Так, художественный руководитель, предчувствуя значимость событий, которые разворачивались в 150 км от чукотского побережья, еще до снятия всего экипажа со льдины, начал разрабатывать вместе с косторезами художественными средствами тему «Челюскина».

В архивных материалах значится, что в косторезных мастерских было подготовлено несколько макетов и ряд рисунков на тему спасения экипажа «Челюскина» со льдины[246]. К примеру, был разработан эпизод с собачьими упряжками, который явно отсылает к истории М. Трояновского. Под руководством А. Л. Горбункова мастера воплотили сюжет под названием «гибель “Челюскина”» (Иллюстрация 67, Иллюстрация 68), который будто цитирует кадр А. Шафрана. Ряд подготовительных рисунков была посвящена

[245] ГАРФ. Ф. 10094. Оп. 2. Д. 38; Д. 39; Д. 40; Д. 41; Д. 42.
[246] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 1. КП 25472/53—56. Л. 5—7.

темам «Спасение женщин и детей» (Иллюстрация 69—Иллюстрация 71), «Челюскинцы», «В лагере Шмидта» (Иллюстрация 72, Иллюстрация 73). Крайне интересен эпизод «Стенгазета “Не сдадимся”» (Иллюстрация 74, Иллюстрация 75), который, вероятно, был навеян рассказами, или даже рисунками Федора Решетникова. Эти предположения лишь укрепляются при обращении непосредственно к гравировкам — здесь действительно фотографически точно запечатлены моменты, рассказанные или показанные спасенными со льдов Чукотского моря участниками экспедиции. Рассматривая все эти произведения искусства, нельзя не обратить внимание на общий идеализм изображаемого, складывается ощущение легкости преодоления всех трудностей.

Изучая записи, оставленные А. Л. Горбунковым, становится очевидно, что метод конструирования пространственных макетов по рассказу похож на метод ситуационных макетов, который так же практиковался в чукотских мастерских Горбункова. Главное различие этих двух методов, по-видимому, заключалось в теме произведений, над которыми работали мастера. Так, идейным вдохновителем для выработки метода конструирования пространственных макетов по рассказу, и разработки серии макетов под названием «Лагерь Шмидта», послужила история со спасением экспедиции парохода «Семён Челюскин»[247] — событие, которое было для жителей Чукотки экстраординарным. В тех случаях, когда Горбунков выстраивал работу с чукотско-эскимосскими мастерами по методу ситуационных макетов, он выбирал знакомые каждому коренному жителю сюжеты и сценки, которые они могли наблюдать каждый день непосредственно в родном посёлке. Сами пластилиновые макеты не сохранились, однако в СПГИХМЗ хранятся аппликации и рисунки чукотских косторезов (Иллюстрация 76, Иллюстрация

[247] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/67. Л. 11.

77), которые, по утверждению художественного руководителя, делались мастерами-косторезами с опорой на пластилиновые макеты[248].

Метод перевода по подстрочнику. Метод перевода по подстрочнику принёс чукотско-эскимосским косторезам настоящую знаменитость не только в кругах отечественных искусствоведов, но и за рубежом. В разработке этого метода снова важнейшую роль сыграла фигура первого художественного руководителя чукотских косторезных мастерских. Рассмотрим же коротко его сущность.

А. Л. Горбунков уделял особое внимание искусству слова и прикладывал немало усилий, чтобы познакомить морских зверобоев с чукотскими сказками. Этому способствовала публикация в начале XX в. трудов Тана-Богораза по чукотскому фольклору[249]. Именно чукотские сказки, собранные и записанные В. Г. Богоразом, нередко звучали в косторезных мастерских Чукотки.

В одной из дневниковых записей Горбунков описывает создание первого клыка на сказочный сюжет «Сказка о глупом Келе и перехитривших его девушках» (Иллюстрация 78, Иллюстрация 79). Этому событию посвящены следующие строки: «Первая сказка на клыке была сделана в Наукане, на районных курсах. Её автор — коллектив курсантов, каждый делавший вполне самостоятельные наброски. Сумма этих набросков коллективно обсуждалась. Никакого соревнования не возникало, никто не стремился, как некоторые, «обскакать один другого»[250]. Кроме сюжетов на сказку о «Келе и девушках», мастера первой трети XX в. гравировали сюжеты таких сказок, как «Солнца жены сказка», «И был на земле великий голод» (Иллюстрация 80, Иллюстрация 81), охотно выполняли гравировки сказок о китёнке, великане Лолгыльне и о вороне Куркыле. Несмотря на то, что круг

---

[248] Там же. Л. 3.

[249] *Богораз В. Г.* Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, собранные в Колымском округе В. Г. Богоразом. Ч. 1 // Труды Якутской экспедиции, снаряженной на средства И. М. Сибирякова. Отд. 3. Т. 11. Ч. 3. — СПб.: Имп. Акад. наук, 1900.

[250] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61—64. Л. 9.

сказок был весьма ограничен, они все же стали богатым источником сюжетов не только для косторезов 1930-х гг., но и для младших поколений мастеров, которые ориентировались на работы своих предшественников.

Метод монтажа, практиковавшийся Горбунковым при работе с народными мастерами, описан им на примере работы с Вукволом[251]. Так, первым этапом метода монтажа было изготовление пластилиновых фигурок бегущий и прыгающих собак и песца. Фигурки Вуквол лепил без каркасов и без определённой предметной плоскости. Горбунков пишет, что Вуквола очень захватило это занятие и через пару дней у них получилась целая «зверильница». После этого начиналось самое интересное: чертёжная доска, обёрнутая бумагой, трансформировалась в предметное поле. Художественный руководитель отмечал косу, лагуну, берег тундры, полынью, и начинался «театрик кукол» или «объёмная мультипликация». Мастера занимались перестановкой фигур, а когда у них выкристаллизовывались удачные мизансценки из пластилиновых фигурок, художественный руководитель переносил фигурки с общего планшета и прилеплял к кускам отдельных стёкол. Описанный процесс, собственно, и был монтажом. Однако на этом работа не заканчивалась, и руководитель мастерских вместе с косторезами переходил к следующему этапу работы. А. Л. Горбунков брал кусок матового стекла, фонарик, и подсвечивал готовые фигурки так, чтобы оставались чёткие проекции их силуэтов. Мастера переносили силуэты в рисунки, из которых в дальнейшем вырезали силуэты-аппликe. И лишь после того, как силуэты-аппликe были готовы, мастера-косторезы переходили к составлению предварительной композиции для гравировки, добиваясь наиболее удачной компоновки всех элементов. Так, силуэты-аппликe являлись средством фиксации наиболее удачной композиции конкретного сюжета.

В личных записях художественного руководителя имеется весьма интересный набросок и запись, достаточно подробно описывающая суть

[251] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 8.

метода аппликаций[252], которая заключалась в следующем. Сначала дети лепили из пластилина определённое животное. Далее получившуюся фигурку художественный руководитель закреплял на плоскости, и устанавливал перед ней полупрозрачный экран. После этого, за фигуркой устанавливался жёсткий свет, так чтоб на экране отчетливо просматривалась тень. Такое приспособление, видимо, полушутя в мастерских называли «силуэтоскоп». Так, дети под руководством художественного руководителя копировали силуэт с тени на бумагу, которые потом претворяли в аппликации-вырезки. Последним этапом работы (в случае работы над многофигурной сценой) был монтаж наиболее удачной композиции из получившийся аппликаций.

Например, в фондах ГМВ и ГМАА хранятся замечательные броши, при изготовлении которых косторезы использовали метод аппликаций (Иллюстрация 82, Иллюстрация 83). Если же мы взглянем на применение метода аппликаций несколько шире, то нельзя не отметить, что он активно использовался художественным руководителем при работе с мастерицами по обработке кожи и меха: разрабатывались аппликационные нашивки, панно, коврики, были выполнены порталы для выставки народного искусства в ГТГ в 1937 г.

Метод ваяния применялся при работе над круглой скульптурой из моржового клыка, которую Горбунков в своих записях называет «накомодниками». Чаще всего это были фигурки морских зверей или диких животных, обитающих на просторах Чукотского полуострова: нерп, моржи, белые медведи, киты, песцы, зайцы, олени. Редко в первой трети XX в. мастера вырезали фигурки красноармейцев (Иллюстрация 84). Отдельную группу изделий составляли так называемые пеликены.

При разработке метода ваяния Горбунков опирался, на мелкую пластику эскимосов с Диомидских островов. Характерными чертами эскимосской скульптуры было отсутствие каких-либо орнаментальных мотивов либо

[252] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП 25472/65. Л. 5.

гравировки на поверхности фигур. Любопытно, что художественный руководитель сопоставлял графику Пабло Пикассо с работами чукотско-эскимосских косторезов. Для А. Л. Горбункова наиболее важным было то, что чукчи и эскимосы, как и испанский мастер, тяготели к упрощению художественных форм скульптуры, стремились очистить их от излишних деталей, выявить их фактуру. Потому из рук народных мастеров выходили лаконичные образы с ясными, чёткими линиями. Горбунков приводит пример создания скульптуры моржа. Силуэт этого животного сам по себе тяжёлый, потому мастер стремился к проработке тонких деталей — клыков, ласт, складок, передать плавный поворот головы млекопитающего. При этом художник опасался перейти к чрезмерному натурализму, который был не характерен для чукотско-эскимосского искусства[253].

В фототеке Всероссийского музея декоративного искусства хранится замечательная коллекция, на которых запечатлены скульптурные произведения чукотских косторезов 1920—30-х гг., которые наглядно показывают, как на практике воплощался метод ваяния А. Л. Горбункова.

Метод копий. В одной из своих дневниковых записей А. Л. Горбунков подробно останавливается на явлении, свойственном каждому народному искусству, и часто встречающемуся на Чукотке[254]. Речь идёт о самоповторении, копировании, вольном заимствовании, к которым повсеместно прибегают народные мастера. Этот принцип не имеет ничего общего с плагиатом и копированием в современном понимании. Более того, только благодаря этой традиции возможно подлинно коллективное творчество.

Отметим, уже в 1930-е гг. Александр Горбунков акцентировал внимание на том, что чукотско-эскимосское искусство никогда не было «штучным», но являлось тиражным. Такой взгляд на искусство чукотских мастеров и на

[253] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 5; Л. 8.
[254] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61—64. Л. 7.

практику копирования так называемой «классики» 1930-х гг., которая практиковалась в чукотско-эскимосских художественных мастерских, совершенно не противоречит логике народного искусства[255]. Ошибочное суждение относительно уникальности гравированных моржовых клыков может сложиться из-за того, что большая часть клыков продавалась сразу же после изготовления, и на сегодняшний день находится в частных коллекциях, а потому недоступна широкой публике и исследователям. Тем не менее, даже среди относительно немногочисленных музейных экспонатов, представляющий ранние работы чукотских мастеров, которые хранятся в отечественных и зарубежных музеях можно найти подтверждающие данную позицию примеры. Продуктивность принципа свободного заимствования обнаруживается при рассмотрении работ чукотско-эскимосских мастеров на схожие сюжеты в диахронии. Можно проследить, что один мастер мог заимствовать у другого либо особенно удачную, с его точки зрения, часть композиции, либо полностью всю композицию. Без сомнения, А. Л. Горбунков и привнёс новые темы и сюжеты, которые с которыми работали и варьировали мастера, сам принцип копирования не являлся для чукотских косторезов открытием, и был хорошо знаком мастерам еще до приезда художественного руководителя на Чукотку[256].

Прежде всего, как уже было сказано ранее, удивительное сходство мы находим между изображениями Пегтымельских петроглифов и чукотским косторезным искусством начала XX в. Сегодня в отечественных музеях хранятся и экспонируются гравированные моржовые клыки, на которых можно найти сцены практически идентичные с древним пикетажем на скалах Пегтымеля. Рассматривая косторезные изделия первой трети XX в., нередко встречаются сцены охоты на оленей, при этом фигуры оленей и охотников

[255] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53—56. Л. 11.
[256] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61—64. Л. 9—10.

изображаются в профиль, все они графичные, трактованы в плоскостном ключе, глубина пространства отсутствует.

Помимо петроглифов Пегтымеля, сцены охоты на оленей и морских зверей можно «прочитать» и на скамейках байдар, луках и стрелах, обрядовых предметах (Иллюстрация 85), описанных в ряде работ отечественных и американских этнографов в XIX—XX вв.[257]

Ещё один важнейший источник иконографических заимствований чукотских косторезов — пиктографические росписи на шкурах мандарок, которые делали оседлые чукчи вплоть до XX в. Чукотско-эскимосские косторезы начала XX века, в частности Ичель и Рошилин, «читали» росписи для Горбункова и активно заимствовали отдельные элементы и сцены со шкуры в своих гравировках на моржовых клыках[258].

Одним из самых репрезентативных и наиболее частых заимствований является сюжет с хвостами китов (Иллюстрация 6, Иллюстрация 86, Иллюстрация 87), который встречается на клыке Рошилина «Жизнь зверей» и «Роды у кита»[259], а также в работах Вуквола и копировавшей его позднее Веры Эмкуль.

Так, с 1934 г. в Уэленкской косторезной мастерской существовал «столик для просмотров», которым особенно гордился А. Л. Горбунков. Фактически это была коллекция типовых изделий — «эталонов». Другими словами, это была небольшая коллекция работ наиболее опытных косторезов, мастеров шитья и вышивания, которые рассматривались профессиональным художником как перспективный материал для возможных переработок в новых произведениях искусства. В идеале представленные в мастерской

---

[257] См.: *Hoffman W. J.* The graphic art of the Eskimos. — Washington: Government Printing Office Publ., 1897; *Nelson E. W.* The Eskimo about Bering Strait. — Washington: Government Printing Office Publ., 1900; *Bogoras W.* The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VII. — New-York, 1904; *Bogoras W.* The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol.VIII, Part 3. — Leiden; New-York, 1913.

[258] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69—70. Л. 5—6.

[259] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/66. Л. 29.

«эталоны» должны были вовлекать мастеров в соавторство, побуждать их к самостоятельному творчеству.

Отдельный пласт работ чукотских мастеров-косторезов составляет группа гравированных клыков, посвящённых так называемой «челюскинской теме», которые повествуют об истории парохода «Семён Челюскин».[EK5] Примечательно, что гибель «Челюскина» и встречи местных жителей с полярниками изначально послужили основой для разработки метода конструирования пространственных макетов по рассказу, о чем было сказано выше. Популярность изделий на эту тему, спровоцировала копирование наиболее удачных композиционных решений: как упоминает в своих дневниках А. Л. Горбунков, сюжет, повествующий о челюскинцах, вырос до огромных размеров. Впервые в истории чукотских косторезных мастерских сюжет достиг беспрецедентного тиража — было выполнено около 120 изделий. Художественный руководитель отмечал, что на данную тему рисуют и режут все мастера[260]. Безусловно, этот факт дает право утверждать, что «челюскиниана» стала одним из самых популярных сюжетов. Сегодня музеях имеется всего несколько моржовых гравированных клыков и изделий из моржового клыка на челюскинскую тематику, при этом на каждом из них есть совершенно идентичные сюжеты, сходство в построении композиции гравюр. Среди них клык Вуквола «Челюскинцы» и «Гибель Челюскина», гравированный клык «Челюскинцы», выполненный в 1930-х гг. по рисункам Вуквола, принадлежавший О. Ю. Шмидту (Иллюстрация 88), портсигар «Челюскинская эпопея» 1930-х гг., сделанная по рисункам Вуквола (Иллюстрация 89), клык мастера Эйгука (Иллюстрация 90). Имеются и гравированные клыки более позднего времени. К примеру, клык Е. Т. Ильей «Челюскинцы» 1985 г. (Иллюстрация 91, Иллюстрация 92) и клык «Челюскинская эпопея» М. А. Эргиро, выполненный в 2024 г. (Иллюстрация 93), буквально повторяют композицию клыка начала 1930-х гг.

[260] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 1. КП 25472/61—64. Л. 11.

Не менее показательные примеры воплощения метода копирования представляют изображения, запечатлевающие танцы на празднике кита. Наиболее ранний известный клык на этот сюжет — работа Яхтана (Иллюстрация 94), выполненный в технике рельефной резьбы. Эскиз к этому моржовому клыку был разработан коллективом мастеров ещё под руководством А. Л. Горбункова, но тема эта остаётся актуальной и для современных резчиков. Сегодня в российских музеях хранятся клыки Эмкуль, Ёмрыкаина[261], Иргутегиной и других чукотских мастеров копировавших, или варьировавших эскизы народных мастеров начала 30-х гг. XX в. (Иллюстрация 95).

Примечательно, что не только гравированные клыки по сюжетам праздников были привлекательным объектом копирования для младшего поколения косторезов. Например, совершенно обыкновенная и знакомая каждому жителю Крайнего Севера «Олений поезд» (Иллюстрация 96) работы неизвестного автора 1920—30-х гг. была буквально повторена Эмкуль уже во второй половине XX в. (Иллюстрация 97).

Обращаясь к гравировкам на изделиях из моржового клыка, без труда можно обнаружить, что чукотские и эскимосские мастера особенно охотно привлекают в своих работах фольклорные сюжеты. Среди самых репрезентативных произведений, где в основу гравировок положена «Сказка о великане Лолгыльне» — портсигар Аромке (Иллюстрация 98), гравированные клыки таких мастеров как Эмкуль (Иллюстрация 99), Л. И. Теютина (Иллюстрация 100), Л. В. Эйнес (Иллюстрация 101). В работах Рыпхыргына, Кевелькета, Эйнес, Янку, Тынатваль, Эмкуль, Красновой легко узнать иллюстрации к «Сказке о Келе». Ряд клыков, гравированных Эмкуль (Иллюстрация 102), Гемауге (Иллюстрация 103), Эйнес (Иллюстрация 104), Тынатваль (Иллюстрация 105) представляют повествования не менее популярной среди граверов «Сказки о вороне-Куркыле». Мастера Ёмрыкаин

[261] Существует еще один вариант написания фамилии мастера — Емрыкаин.

(Иллюстрация 106), Илькей (Иллюстрация 107), Эйнес (Иллюстрация 108), Эргиро (Иллюстрация 109) создали замечательные гравированные клыки по мотивам «Легенды о китёнке». Примечательно, что даже мастера, гравировавшие моржовые клыки в 1980-е и даже 2000-е гг., равно как и прежние мастера, ориентировались на рисунки и «фор-эскизы», т. е. подготовительные эскизы мастеров времён А. Л. Горбункова, оглядывались на «эталоны», созданные в первой трети XX в.

Мастерами копировались не только эскизы для гравировок, нередко тщательно разработанные под руководством профессиональных художников скульптурные композиции также становились эталонами для дальнейшего копирования и изготавливались разными косторезами в течение десятилетий. Ярким примером служит композиция «Охота на нерпу», образцы которой представлены в ряде отечественных музеев и частных собраний (Иллюстрация 110—Иллюстрация 114).

Александр Леонидович Горбунков был профессиональным художником «с материка» и, в целом, «чужим» на Чукотке человеком. Однако это не мешало ему интересоваться, как и чем жили морские зверобои. Он стремился проследить связь поколений коренных жителей, понять их обычаи. Художественный руководитель уважал их культуру, воспринимая её как целостное неповторимое явление. Несмотря на то, что большая часть методов работы Горбункова с народными мастерами была ранее не знакома чукотским мастерам, он стремился изучить, сохранять и развивать существующие местные традиции. Об этом свидетельствуют факты: прежде чем начать работать с чукотско-эскимосскими мастерами, художественный руководитель изучал особенности их творчества, внимательно рассмотрел все доступные ему образцы древнего чукотско-эскимосского искусства, активно привлекал близкие народным мастерам фольклорные мотивы.

Обычно педагоги и художественные руководители, работавшие с народными мастерами, незаслуженно остаются в тени своих же учеников, а их

имена остаются неизвестными широкому кругу исследователей и профессионалов. Часто искусствоведы и знатоки в своём стремлении истолковать и открыть новые глубины творчества народных мастеров как бы стесняются открыть или просто предпочитают не замечать «внутреннюю кухню» сотворчества народных и профессиональных художников. Сегодня, спустя почти столетие с момента приезда Александра Леонидовича Горбункова на Чукотку, с уверенностью можно утверждать, что профессиональному художнику действительно удалось стать катализатором развития искусства чукотско-эскимосской резной кости. Ведь, как было показано, именно А. Л. Горбунков, первый художественный руководитель чукотских косторезных мастерских, сумел деликатно внедрить и укоренить такие творческие методы с местными мастерами (Иллюстрация 115).

3.4. А. Л. Горбунков и судьбы косторезного искусства Чукотки XX — начала XXI в.

На сегодняшний день совершенно очевидно, что работа, которую провел с чукотскими мастерами в 1933—1935 гг. А. Л. Горбунков, была поистине фундаментальна, а методы работы над гравированными произведениями и скульптурными изделиями, при которых рисунок всегда предшествовал работе с материалом остаются актуальными и сегодня. Отметим, что во время руководства мастерскими А. Л. Горбунковым, в них насчитывалось около 135 резчиков и граверов[262].

Необходимо еще раз подчеркнуть, что А. Л. Горбунков был командирован на Чукотку от Интегралцентра. В 1936 г. система Интегралов была упразднена, а потому после Горбункова на Чукотку другие художественные руководители уже не направлялись. Тем не менее, с момента отъезда А. Л. Горбункова обратно на материк, как он и рассчитывал,

[262] ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 183. Л. 64.

художественным руководителем уэленской косторезной мастерской был назначен его ученик — Михаил Вуквол. Вуквол последовательно придерживался системы принципов, выработанной Александром Горбунковым, но, к сожалению, это продлилось недолго. В 1937 г. Вуквол уезжает в Москву для помощи в оформлении «чукотской» части выставки в ГТГ, где учитель и ученик встретились в последний раз. Затем Вуквол поступает в Институт народов Севера в Ленинграде, а после начала Великой Отечественной войны молодой косторез уходит добровольцем на фронт, где погибает в 1942 г. Хотя с 1937 г. руководство уэленской «косторезкой» взял на себя Вуквутагин, уэленская косторезная мастерская снова остается без художественного руководителя, а система руководства мастерскими профессиональными художниками ушла в прошлое.

Положение косторезного промысла ухудшилось — отсутствие художественного руководства прежде всего препятствовала разработке новых сюжетов и наносило ущерб качеству художественных изделий. Дала знать о себе и Великая отечественная война — ослабли связи с материком, а ввиду того, что чукотско-эскимосский косторезный промысел не входил в сферу ответственности НИИ художественной промышленности, который даже в 1940-е гг. настоятельно обращался к проблеме возрождения художественных промыслов[263], что отражено в документах НИИХП Министерства местной промышленности за 1932—1950 гг. из ГАРФ[264] Чукотско-эскимосский косторезный промысел находился в ведении Дальневосточного и Чукотского треста Главного управления Северного морского пути, а потому, развитие художественного промысла не было самой насущной проблемой военного

[263] См, например: *Смолицкий В. Г.* Из опыта работы института с мастерами традиционных художественных промыслов в 1930—1940-е гг. // Народные художественные промыслы. Теория и практика: Сборник научных трудов к 50-летию НИИХП. — М., 1982. — С. 15—27; *Попова О. С., Разина Т. М.* Научно-исследовательский институт художественной промышленности в 1940—1970-е гг. // Народные художественные промыслы. Теория и практика: Сборник научных трудов к 50-летию НИИХП. — М., 1982. — С. 28—42.

[264] Ф. А-643. Оп. 1. хранятся дела (Д. 6, Д. 141, Д. 210), в которых приводятся списки промысловых центров по обработке мамонтовой и моржовой кости с которыми работали сотрудники НИИХП — это Холмогорская, Тобольская, Московская и даже Кисловодская артели. На Чукотку вплоть до конца 1960-х гг. специалисты НИИ художественной промышленности не выезжали.

времени. Соответственно, часть косторезов была вынуждена вернуться к зверобойному промыслу и оленеводству, чтобы обеспечивать свои семьи, а в начале 40-х гг. косторезов Уэлена и Наукана лишили мастерских, где у них была возможность коллективно работать, а Дежнёвскую мастерскую закрыли совсем.

Попытку изменить ситуацию предпринял В. М. Леонтьев[265], который жил на Чукотке и работал председателем Оргбюро с 1935 г. В. М. Леонтьев совмещал обязанности секретаря райкома партии и председателя райисполкома, в сферу его обязанностей входило и курирование промыслов района, в т.ч. косторезного. Несколько лет В. Леонтьев заведовал факторией в с. Энурмино, а затем до окончания войны работал в торговой организации — Чукотторге. В 1945 г. В. М. Леонтьев организовал и возглавил «Уэленский промкомбинат» на базе уэленской косторезной мастерской, которой бессменно руководил Вуквутагин. Это предприятие снабжало мастеров сырьем и занималось сбытом готовых изделий. Однако, «Промкомбинат» оказался нерентабельным и был закрыт уже в 1948 г.

К счастью, с ликвидацией «Промкомбината» косторезное дело полностью не угасло, и наиболее талантливые мастера — Вуквутагин, Гемауге, Онно, Ичель, Туккай, Эмкуль, Аромке, Хухутан, Кейнитегин, Емрыкаин, Иван Сейгутегин и друге резчики и граверы продолжали творить, используя опыт, который они получили еще в 1930-е гг. в горбунковских мастерских.

В 1955 г. на Чукотку приехал И. П. Лавров. Отмечу, что это была вторая поездка Лаврова на Чукотку, которая состоялась через пятнадцать лет после его первого визита на Чукотский полуостров в 1939—1940 гг. С 1938 г. И. П. Лавров начал работать старшим художником в НИИ художественной промышленности, а также заведовал Отделением кости НИИХП. В круг его обязанностей входило посещение артелей народных художественных промыслов. Видимо, ввиду того что у И. Лаврова уже имелся опыт северных

[265] *Василевский Б. А.* Когда огурец пахнет корюшкой // Мир Севера. — 2010. — № 1. — С. 23—29.

экспедиций (в 1935 г. он выезжал на Белое море, Печору и в Малоземельную тундру от Всесоюзного Комитета художников), в 1939 г. отдел культуры «Главсевморпути» подписал с ним договор, согласно которому Лавров был командирован на Чукотку для изучения художественного творчества чукчей и эскимосов. Тогда Лавров работал заведующим Дома народов Севера на Культбазе Главсевморпути в с. Лаврентия, а также преподавал рисование в местной школе-интернате, а до главного села чукотских косторезов, Уэлена, художнику удалось добраться только через многие годы.

В 1955 г. во многом благодаря стараниям И. П. Лаврова Главсеверторг передал уэленским мастерам помещения двух типовых магазинов, из которых военнослужащие погранзаставы собрали одно просторное деревянное здание. Лавров возглавлял уэленскую косторезную мастерскую до 1959 г. и помог не только сохранить художественный промысел чукчей и эскимосов, но и привнес новые тенденции развития косторезного искусства.

Если А. Л. Горбунков создал для косторезов «столик для просмотров» — круг эталонных изделий и коллективно с мастерами обсуждал каждое изделие, то И. П. Лавров, опираясь на опыт работы в НИИ художественной промышленности, организовал первый художественный совет, в который входил он сам, Хухутан, Туккай, Эмкуль и Вуквутагин[266]. А. Л. Горбунков главный акцент делал рисунке, повествовании и, соответственно, на развитии цветной гравировки. И. П. Лавров был более увлечен мелкой пластикой, а потому под его руководством чукотские мастера перешли преимущественно к созданию групповых композиций из нескольких фигур, которые изготавливали из одной цельной кости. Тем не менее, изготовление скульптурных многофигурных композиций на подставках их моржовых клыком не было новшеством И. П. Лаврова — еще за 20 лет до Лаврова экспериментальные «многофигурные этюды» создавались в горбунковских мастерских, первой из

[266] *Вуквутагин.* Каждое село пишет свою биографию. От примитивной резьбы к искусству // Советская Чукотка. — № 85 (4640). — 26 апреля 1959. — С. 4.

которых была композиция «Свадьба у кочующих»[267]. В 1930-е гг. это направление деятельности не получило распространения среди косторезов в отличии от 1950-х гг. Не в последнюю очередь это было связано с тем, что в 1950-е гг. мастера перешли к механизации — активнейшим образом использовались фрезы, пилы-циркулярки, бормашины, а в самих мастерских появились специальные вытяжки для улавливания костяной пыли.

Изделия-эталоны Лавров разрабатывал с мастерами, входившими в художественный совет, по образцу которых затем резали молодые, менее опытные мастера. В 1950-е г. по сведениям художественного руководителя мастерской И. П. Лаврова, в ней работали 40—45 человек[268]. Фактически резчики вытачивали сложнейшие многофигурные композиции, которые выигрывали у одиночных скульптур в художественном плане и были гораздо более эффектны. Кроме того, именно в этот период уэленские мастера перешли к синтезу гравировки и резьбы — многофигурные композиции размещались на подставках, которые «дублировали» либо дополняли сюжет скульптуры, только уже на плоскости путем гравирования конкретного сюжета. После отъезда И. П. Лаврова «на материк», чукотские косторезы снова остались без помощи профессионалов практически на десятилетие.

Только в 1967 г., когда Уэленская косторезная мастерская официально перешла в ведение Министерства местной промышленности РСФСР и руководить мастерской стало Управление художественных промыслов и производства сувениров, на Чукотку впервые были командированы специалисты НИИ художественной промышленности — художник И. Л. Карахан и искусствовед Т. Б. Митлянская[269]. На протяжение многих лет эти московские ученые приезжали на Чукотку с целью изучения, поддержания и развития чукотско-эскимосского косторезного промысла, выделки кож и меха (Иллюстрация 116—Иллюстрация 118). Примечательно, что в этот

[267] Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 41.
[268] ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 183. Л. 64.
[269] Там же. Л. 68.

период специалисты НИИХП направляли наиболее талантливых молодых мастеров на обучение и практику в Абрамцевское училище. Так, например, в Абрамцево ездили Лев Никитин, Максим Эргиро, Александр Игнатовский, Юрий Вуквутагин, Владимир Татро[270].

Все это время (с 1968 г.) вплоть до смерти в 1972 г. руководителем Уэленской косторезной мастерской был Туккай, сын Хальмо и старший брат Вуквола, после чего руководство мастерской перешло ученику Туккая — Ивану Ивановичу Сейгутегину, который возглавлял ее полтора десятилетия до 1987 г.

Прежде всего, для расширения творческих возможностей уэленских мастеров специалисты НИИХП создали серию фотоальбомов. Этому предшествовало изучение коллекций чукотско-эскимосского косторезного искусства в музеях Москвы, Ленинграда, Хабаровска, Владивостока, Магадана, а также материалов, собранных в ходе археологических экспедиций. Альбомы были посвящены не только косторезному искусству, но и традиционной культуре и этнографии чукчей и эскимосов, материалы по скульптуре народов древнего мира, первобытным наскальным росписям (например, «Скульптура эскимосов Канады», «Рельеф древнего мира», «Современная анималистическая скульптура» и др.), отдельно были скомплектованы альбомы-пособия по орнаментальному искусству для швей и косторезов[271].

Главным методом работы с чукотскими мастерами стало проведение регулярных творческих семинаров как в с. Уэлен, так и на материке — в Ленинграде и Москве[272]. Все семинары, как отмечает И. Л. Карахан, были связаны между собой, но преследовали разные цели. К примеру, темой первого трехлетнего семинара, проведенного в 1968—1970 гг., было использование маленьких кусочков кости для изготовления украшений и других изделий

[270] ПМА 2024.
[271] ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 183. Л. 70.
[272] ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 201. Л. 12—14.

малых форм. Здесь специалисты НИИХП рассмотрели и обсудили с косторезами фотографии археологических находок, а также познакомили мастеров с фотографиями современных ювелирных изделий и украшений из кости, металла и камня. Целью специалистов НИИХП было сосредоточить внимание местных мастеров на разнообразии форм, особенностях конструктивных, пластических и графических решений, необходимости внимательного отношения как к древнеберингоморскому, так и современному орнаменту. Так, в ходе семинара были созданы брелоки, подвески, браслеты, лоточки (Иллюстрация 119—Иллюстрация 121).

Второй экспериментальный семинар был посвящен созданию росписей по коже, который продолжался три года. Здесь Карахан и Митлянская показывали различные предметы с росписью, выполненные представителями народов Севера — бубны, одежду, ритуальные маски. По наблюдениям И. Л. Карахан, мастера с энтузиазмом восприняли предложение поэкспериментировать. Сначала, как и в 30-е гг., рисовали на бумаге, учились создавать замкнутую композицию, строго вписанную в заданную форму, а затем переносили ее на материал. Несмотря на то, что в этой работе для мастеров-граверов было много нового (мягкий материал, крупный масштаб изображений, плоскость кожи вместо загнутой формы клыка), мастера смогли создать изображения на традиционные сюжеты, отражающие животный мир Чукотки, занятия местных жителей, а также мотивы чукотских и эскимосских сказок. Наиболее популярными предметами среди мастериц стали панно различных размеров и форм, а также сувенирные ярары – разновидность чукотского бубна.

В 1974—1976 гг. проходил семинар со скульпторами по освоению нового для мастеров материала — скелетной кости кита, моржа и бакулюмы. Использование этих новых непривычных для мастеров материалов было вызвано недостатком основного сырья — моржового клыка, а также целесообразностью расширения реализации творческих возможностей

мастеров. Резчики и граверы осваивали новую технику гравировки бормашиной ввиду того, что пористая текстура скелетной кости требовала более глубокой прорезки. Важно, что мастерам было необходимо почувствовать верный масштаб, сохранив при этом лаконизм и острую выразительность, присущую чукотско-эскимосской пластике. В результате были сделаны несколько стаканов, панно, а также части ребер покрытые гравировкой с раскраской. Важно понимать, что, если миниатюрная гравировка на моржовых клыках была рассчитана на близкое рассмотрение, то композиции на скелетной кости, в силу своего увеличенного масштаба, воспринимались с определенного расстояния и могли бытовать как декоративные панно.

Одной из последних тем экспериментальных семинаров, стала работа над освоением и возвращением в арсенал уэленских мастеров древнеберингоморских орнаментов. Так, мастера пытались современными инструментами выполнить отдельные элементы древнеберингоморского орнамента.

Отметим, что Митлянская и Карахан занимались не только внедрением новых направлений, но уделяли внимание существующим и ранее направлениям народного искусства — скульптурной резьбе и гравировке. Согласно отчетам, которые сдавали после своих командировок сотрудники НИИХП, в 1970-е гг. в уэленской косторезной и пошивочной мастерской трудилось до 30 человек (в то время, как во времена Горбункова количество мастеров в береговых поселках доходило до 135 человек). В различных береговых поселках также работали отдельные надомные мастера, однако отсутствие у них контактов с другими резчиками отрицательно сказывалось на их творчестве. Кроме того, их работа затруднялась дефицитом сырья, т.к. в советские годы весь клык, в соответствии с решением облисполкома, передавался в Уэленскую косторезную мастерскую. Карахан и Митлянская отмечали, что резчики, работающие в мастерской, тиражируют те или иные

образцы, варьируя делали в соответствии со своими творческими устремлениями. Граверы же варьируют сюжеты, связанные с жизнью тундры и моря, повторяют в авторском исполнении композиции на сюжеты народных сказок.

В середине—конце 1970-х гг. на Чукотке неоднократно бывали и другие специалисты НИИ художественной промышленности: Л. И. Чубарова и Е. И. Ефимова[ЕК6], которые изучали традиционную одежду, орнаменты и меховую мозаику, проводили семинары со швеями.

Примечательно, что в ходе интервью с нынешними уэленскими резчиками и граверами выяснилось, что некоторые из них помнят И. Л. Карахан, Л. И. Чубарову и Т. Б. Митлянскую. Так об одном из семинаров в нашем интервью вспоминает Зоя Гемауге, гравер УКМ: «Они рассказывали нововведения, хотели, чтобы мы занимались. Вот то, что археологи раскапывали, они показывали орнаменты всякие. Они показывали нам фотографии, мы ездили с ними в Москву, в музей [Востока]. Ездили, смотрели. Они просили их [древнеберингоморские орнаменты] ввести как-то, как-то в изделия их внедрять. У кого стаканчики, у кого ножи или маленькие клычки»[273].

Максим и Марина Эргиро также помнят московских искусствоведов, которые приезжали на Чукотку в 60—70-е гг.: «Они нас как бы отрывали от плановой работы, хотели, чтобы мы занимались творчеством. Вот тогда мы и отдыхали. Делали свое, как хотим. Они говорили, какой сюжет нужно, тогда мы рисовали сначала. Они нам показывали, где-то дополняли, очень много подсказывали. Подсказывали, какой сюжет сделать, и как лучше нарисовать»[274].

Сергей Комиссаров, сын Татьяны Печетегиной, который в то время был еще совсем юным, начинающим мастером рассказал, что «В основном она

[273] ПМА 2024. С. 34.
[274] Там же. С. 61—62.

[Людмила Ивановна Чубарова] работала, я так понял, с кожей и мехом. Карахан работала только со старыми мастерами. Она показывала им [мастерам], привозила, какой-то материал, иллюстрации какие-то были. Мастера рисовали для неё и резали. Я так понял, она всё сделанное увозила с собой. Мама с ней работала. В основном она, привозила какую-то иллюстрацию»[275].

В 1987—2013 гг. директором Уэленской косторезной мастерской был В. Н. Ныпевги, в 2013—2020 гг. – А. А. Оськин, затем меньше года на посту директора проработала Ю. Степанова, а с 2022 г. по сегодняшний день директор УКМ — А. В. Ныпевги.

Интервью, проведенные со всеми работающими мастерами, показали, что сегодня, основной метод, который практикуют косторезы и граверы — это метод копий. Разница состоит лишь в том, что вместо прежнего небольшого столика для просмотров используются изделия из фондов музея.

Заведующий УКМ, Вячеслав Онохов, рассказал, что «если какую-то новую работу даешь человеку, да, он идет в музей фотографирует и уже сам делает по эскизу. Ну, может, добавляет что-то свое»[276]. Сергей Комиссаров, гравер и резчик, также поделился, что сегодня мастера работают как и в 1970—80-е гг., во времена его детства: «У граверов была копирка. Бумага такая, папиросная. Миллиметровка, или как она там называлась. Ну калька, вот эта вот, полупрозрачная. её прикладывали на клык, копировали с клыка, потом этот рисунок переносили на другой чистый клык, и опять этот клык, ну рисунок, копировали. И там, если что-то не дорисовывалось, не перерисовывалось немножко, то там уже дорисовывали сами. В основном работали, знаете, был такой химический карандаш»[277]. Зоя Гемауге, рассказывая о том, как училась гравировать сама, фактически лишь подтвердила актуальность метода копирования среди современных уэленских

[275] Там же. С. 45—46.
[276] Там же. С. 25.
[277] Там же. С. 46.

мастеров[278]. Максим и Марина Эргиро развили мысли, высказанные в других интервью: «Начинали с рисунка. Иван Иванович [Суйгутегин] сначала смотрел, кто как рисует. Он со всеми работал, никого не выделял. Ну, наверное, потому что на кружок ходили только те, кто хотел с ним работать. У всех был свой интерес, все хотели этим заниматься, потому что приходили в музей, смотрели. Мы, дети, ходили и смотрели на работы более опытных старших мастеров. Это было очень интересно. Вообще ему с каждым по-разному приходилось работать. А потом начинали работать с мелочей: резать нерпочек, зайчиков. А потом посложнее: собачки. Сначала рисовали то, что планировали резать. Раньше мне говорили, что нужно сделать и чтоб точно было сделано как там. Музей у нас был еще косторезный, не государственный еще, и поэтому мы могли взять оттуда, правда, под запись, так вот мы брали фигурку или целую композицию, и вот на нее смотрели и делали. То есть с нас требовали полностью повторить. Сейчас мастерская сначала изделия на выставки готовит. А покупатели уже потом после выставки, посмотрят и заказывают повторения»[279].

Сравнивая организацию работы мастерских на современном этапе с горбунковскими временами, можно обратить внимание отсутствие при мастерской художественного руководителя или, например, худсовета, как было в поздний советский период. В «косторезке[EK7]», безусловно, есть директор, которая, по словам мастеров «бывает в Уэлене раз в год максимум от вертолета до вертолета»[280], т.е. бывает, что неделю, бывает, что нет. Роль директора мастерской заключается не в помощи мастерам в художественном поиске, разработке новых изделий и сюжетов, а в представлении изделий на различных выставочных мероприятиях «на материке» и их реализации. Соответственно, отсутствие помощи профессионалов и критики, а также отъезд мастеров в

[278] Там же. С. 31—32.
[279] Там же. С. 56—57.
[280] Там же. С. 45.

окружной центр и другие регионы России, сказывается не самым лучшим образом на качестве косторезных изделий.

«Сейчас худсовета нет. Просто ребята сделали и все. Нет, можно, сказать, что тут что-то не так, надо бы переделать. А раньше был прямо худсовет, все собирались, сдавали, а если мастерам не нравилось — забраковывали и всё, люди переделывали», — так оценивает работу косторезной мастерской сегодня ее заведующий[281]. Зоя Гемауге, Максим и Марина Эргиро, уже работавшие в 1970-е гг., рассказали, что «Худсоветы у нас в определенный день назначалось и все приносили свои работы. Это был определенный день в конце месяца». «На худсовете внимательно смотрели и говорили, вот это не так сделала, тут надо доделать. Конечно, страшно было. Но переделывали, принимали»[282].

В последнее время мастера тяготеют к изготовлению бижутерии и мелких сувениров, а обращение к Интернет-источникам и копирование образцов из популярной сети Pinterest приводит к отрыву от национальной культуры, и способствует насыщению художественного рынка безыскусными вещами, а также позволяет копировать изделия мастеров с Аляски.

Интервью с косторезами из с. Уэлен в 2023—2024 гг. лишь подтвердили, что принципы работы, заложенные первым художественным руководителем, активно привлекаются и сегодня. Так, во время беседы Сергей Комиссаров, один из нынешних мастеров, рассказывал следующее: «Раньше у мастера, ну в основном у каждой мастерицы, потому что в основном гравера это были женщины, у каждой мастерицы был свой набор переводных калек. На этой кальке был нарисован сюжет от предыдущих клыков, которые лежат и лежат в музеях. … Вот накладывался этот трафарет на клык и обводился вот этот рисунок на клык. Правда ну очень слабенько было видно, когда его переводишь. … И вот так переводили сюжет из этой кальки на клык. А потом

[281] Там же. С. 21.
[282] Там же. С. 32; С. 59.

этот образ, который был там запечатлен прорисовывался хорошо простым карандашом. Потом брался коготок, такой, он имел название вороний клюв.

Но в первые годы надо было, конечно, учиться тому, что делали уже предыдущие мастера, там смотреть, выбирать такой же размер клыка, это же рисунок переносить на свой. … Но каждый раз, вот ты нарисовал сюжет простым карандашом – подходишь к учителю. … И перед тем, как этими инструментами работать, опять подходишь к учителю, а он тебе говорит, в какой цветовой гамме надо: камлейка, трава, море, олени…

Нас здесь сами мастера учили. Давали пластилин, давали задание, вылеплять, как вы будете видеть… Да, и сначала рисовали на бумаге, перед тем как что-то сделать. Даже если что придумал уже ты сам, то должен это сначала нарисовать, воплотить это в рисунке»[283].

В сущности, искусство гравирования моржовых клыков — это не только талант, но и упорный ежедневный труд. Марина Эргиро, известный и один из искуснейших граверов УКМ рассказала следующее: «Ну я вообще рисовать не умела, я, конечно, рисовала на альбоме, она (Илькей Елена Туккаевна, учитель Марины — О. М.) смотрела и... Я очень медленно клычок делала, прям она аж не поверила, что это я сделала. Она мне: «Ты делала?», я ей: «Я». «А, может, тебе кто помог?» «Да я сама!» Сама хотела научиться, а она не надеялась на меня вообще, что я научусь, а я научилась»[284].

Интересным примером того, как в процессе ежедневных занятий и приобретения опыта меняется качество изделий, являются работы Галины Тынатваль, заслуженного художника СССР. Если мы сравним «почерк» мастера в 1945 г. (Иллюстрация 122, Иллюстрация 123), когда она лишь была ученицей при УКМ, и зрелые работы 1970-х—1980-х гг. (Иллюстрация 124, Иллюстрация 125), мы без труда отметим, что в начале пути рука гравера была очень неуверенной и нетвердой, гравировки были несколько грубоватыми, но

[283] ПМА 2023. С. 76—77.
[284] ПМА 2024. С. 59.

со временем работы Галины приобрели мягкость, округлость, а штрихи стали уверенными и четкими.

Максим Эргиро подтверждает, что методы работы, привитые Горбунковым в 1930-е гг. живы и на сегодняшний день: «Ну вот раньше мне говорили, что нужно сделать и чтоб точно было сделано как там. Музей у нас был еще косторезный, не государственный еще, и поэтому мы могли взять оттуда, правда, под запись, так вот мы брали фигурку или целую композицию, и вот на нее смотрели и делали. То есть, с нас требовали полностью повторить»[285].

Из интервью одной из самых опытных уэленских граверов, Зои Гемауге, следует, что роль столика для просмотров сегодня выполняет музей, который работает при косторезной мастерской: «Конечно, хожу в музей смотреть старые работы. Особенно, когда какое-то не очень понятное изделие закажут, надо пойти посмотреть, как это там было нарисовано и все это перенести[ЕК8]. Я сначала рисую, а потом вот по рисунку провожу вот этим инструментом (коготком – О. М.). И цветные карандаши. Простой карандаш и цветные карандаши. Подготовительные рисунки у меня сейчас где-то далеко лежат. Они у меня древние уже, но они у меня для того, чтобы не то, чтобы не забыть, а я вот, например, сделаю, потом возьму кальку, все это сниму, чтобы мне потом легче было и побыстрее, ну и чтобы не забыть, что за чем идет»[286].

Об актуальности метода копирования говорят сами за себя и изделия, которые изготавливаются сегодня мастерами-косторезами и граверами Уэленской косторезной мастерской. К примеру, один из клыков, который гравировала летом 2024 г. Марина Александровна Эргиро был посвящен именно теме «челюскинской эпопеи», которую она выполнила, опираясь на клыки, которые хранятся в Музее Уэленской косторезной мастерской.

---

[285] ПМА 2024. С. 58.
[286] Там же. С. 32.

Таким образом, на примере описанных методов работы в косторезных мастерских в 1930-е гг. прошлого века, и материалы, собранные в экспедициях в с. Уэлен в 2023—2024-х гг., совершенно очевидной представляется ключевая роль художественного руководителя в организации косторезного промысла, его роль в разработке новых сюжетов. Очевидно и то, что система работы, выработанная первым художественным руководителем А. Л. Горбунковым в 30-е гг. прошлого века, оказалась оптимальной и сегодня не утрачивает своей актуальности. К сожалению, квалифицированное руководство чукотско-эскимосским косторезным искусством было эпизодичным, и, оценивая сегодняшнее состояние косторезного промысла Чукотки, без преувеличения, можно сказать, что отсутствие художественного контроля и нетребовательность неискушенного покупателя оказывает губительное воздействие на качестве косторезных изделий, подталкивает мастеров к невдумчивой, небрежной работе. Творческое же общение с художниками-профессионалами, посещение художественных музеев, знание древнего и современного искусства благоприятно влияет на творчество чукотско-эскимосских мастеров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель диссертации состояла в раскрытии особенностей процесса становления и развития чукотско-эскимосского косторезного искусства конца XIX — первой половины XX в. с определением его художественных особенностей с учетом широкого культурно-исторического контекста эпохи. В связи с этим был изучен массив архивных документов и источников, позволивший дать объективную характеристику историко-культурного контекста на Чукотском полуострове и обозначить основные факторы, которые способствовали становлению и развитию косторезного дела в конце XIX — начале XX в., был выявлен круг государственных институций, способствовавший развитию традиционных промыслов чукчей и эскимосов, показаны механизмы взаимодействия профессиональных художников с чукотскими и эскимосскими мастерами, их влияние на местных мастеров и вклад в дальнейшее развитие чукотско-эскимосского косторезного искусства в XX в.

Проведенное исследование позволяет сделать ряд **выводов**, исходящих из поставленной в диссертации цели и задач.

Активное освоение русскими и иностранными торговцами и промышленниками Чукотского полуострова спровоцировало с конца XIX века глубинные изменения в материальной и духовной культуре коренного населения Чукотки. Так, косторезные изделия, которые ранее носили чисто утилитарное назначение или культовый характер, стали утрачивать свои изначальные функции, постепенно становясь востребованным объектом купли—продажи между приезжими и коренным населением Чукотского полуострова. Важно, что на рубеже XIX — XX вв. чукотские и эскимосские умельцы выполняли костяные резные изделия и гравировки под заказ, пытались всячески угодить вкусам покупателей. Соответственно, такие произведения нередко представляли собой копии европейских предметов в

переводе на привычный для чукчей и эскимосов материал — кость, либо гравировки изображений с предоставленных фотографий или изображений. Пользовались спросом у покупателей изделия с памятными надписями (например, «На память о Чукотке», поздравления с юбилеем) и фигурки животных, которые обитали на Крайнем Севере и ранее изготавливались аборигенами в качестве амулетов, выступали духами-хранителями или игрушками для детей.

Первыми состояние косторезного промысла чукчей и эскимосов и изменения, происходящие в этой сфере, фиксировали отечественные и зарубежные путешественники и этнографы, которые рассматривали обработку моржового клыка Чукотскими аборигенами как часть материальной культуры коренных народов.

Целенаправленное изучение чукотско-эскимосского косторезного промысла началось после образования советского государства и было непосредственно связано с его новой культурной политикой. С одной стороны, декларировалось, что целью помощи коренным народам в восстановлении и развитии их традиционных народных промыслов было желание показать культурное разнообразие СССР мировой общественности и превратить промыслы в «визитные карточки» народов. С другой стороны, очевидно, что государство стремилось извлечь экономическую выгоду от продажи художественных изделий как внутри государства, так и за рубеж.

С 1920-х гг. начали предприниматься шаги, которые имели большое значение для становления и развития традиционных промыслов народов, проживающих на территории Советского Союза, в т. ч. и чукотско-эскимосского косторезного промысла.

Ключевым для изучения, накопления материалов для последующего становления и развития косторезного искусства на Чукотке стало создание в марте 1926 г. по инициативе В. Г. Богораза Комиссии по изучению рынков кустарных изделий народностей Крайнего Севера, в число задач которой

входил сбор материалов и образцов по современным кустарным изделиям, приспособление традиционных изделий к массовому производству, выяснение спроса на изделия, подготовка внутренних и внешних выставок и научных изделий.

Значительным событием на пути становления и развития чукотско-эскимосского косторезного промысла стало образование в 1924 г. Комитета по содействию народностей Северных окраин, который стимулировал создание культбаз в самых труднодоступных районах Крайнего Севера. Именно культбазы стали очагами политической и культурной жизни районов, а на Чукотском полуострове непосредственно при морзверобойных артелях культурных баз (первая была открыта в заливе Лаврентия в 1928 г.) стали открываться первые сезонные бригады по обработке моржовой кости. Это еще раз подтверждает идею о том, что появление первых сезонных мастерских на Чукотке на рубеже 1920-х—1930-х гг. не было спонтанным явлением, но частью глобальных общекультурных трансформаций.

До приезда А. Л. Горбункова на Чукотский полуостров в 1933 г. попытки наладить художественный косторезный промысел в мастерских не имели успеха по ряду причин. Это, например, ошибки советов на местах, недостаточная квалификация руководителей, отсутствие четкого плана развития промысла и связи с центром, невостребованность косторезного дела по сравнению со столярным промыслом или промыслом по обработке металла, языковой барьер между приезжими и аборигенами, незаинтересованность мастеров в работе в артелях и предпочтение чукчами и эскимосами работать «на себя» на дому, неумение первых инструкторов увлечь местных мастеров интересными занятиями и отсутствие у них методики работы с мастерами.

С приездом А. Л. Горбункова, де-юре руководителями художественных мастерских «записывали» мастеров из коренных жителей, но де-факто руководил мастерскими профессиональных художник, официально занимавший должность художественного консультанта в 1933—1935 гг.

Архивные документы, статьи местных периодических изданий и воспоминание этнографов, работавших на Чукотке в это время лишь подчеркивают вклад, сделанный первым художественным руководителем чукотских художественных мастерских А. Л. Горбунковым. Прежде всего, был разработан оптимальный «торговый ассортимент» изделий, который включал разнообразнейшие изделия как рельефы и гравировки на клыках моржа, клыки с дополнительными скульптурными композициями, таблетки с гравировками, «накомодные» скульптуры (моржи, лахтаки и нерпы, касатки и киты, медведи, песцы, собаки и зайцы, «слоны счастья» и олени, пеликены и фигуры будд, фигур людей и бюсты, композиции из групп зверей и собачьи упряжки), как гравированные, так и резные курительные приборы, трубки, мундштуки и портсигары, спичечницы, оправы охотничьих ножей, рамки для фото, рамы крупных размеров 50х35 см из двух клыков, ручки для тростей и зонтов, письменные приборы, пресс-папье, ножи для разрезания бумаги и ручки для стальных перьев, салфеточные кольца, пудреницы, мыльницы, ажурные броши, заколки, женские головные шпильки, пряжки, застежки и запонки, бусы, брелоки, пуговицы, шашки, шахматы, кости для домино и различные модели шхун, байдар, вельботов и нарт. Важнейшим принципом руководителя мастерских была установка украшать изделия, изготовляемые в мастерских, таким образов привнося в них местный колорит чукчей и эскимосов.

После приезда А. Л. Горбункова на Чукотку повысилось художественное качество косторезных изделий. Секрет заключался в том, что, для восполнения отсутствия профессионального образования у местных косторезов, руководитель мастерских проводил ежедневные занятия с наиболее искусными косторезами и граверами. Руководитель работал по специально разработанной программе, в которую были включены уроки, на которых А. Л. Горбунков объяснял чукотским косторезам законы геометрии и перспективы, обучал графике, основам стилевого анализа, помогал мастерам выполнять орнаментальные работы.

За время свой работы с чукчами и эскимосами, А. Л. Горбунков сумел найти и выработать наиболее комфортные и эффективные методы работы с местными граверами и резчиками, которые способствовали развитию художественных умений чукчей и эскимосов, стимулировали их интерес к творческой работе. Например, в мастерских практиковались такие методы работы как метод картинного письма, метод наблюдения, метод ситуационных макетов, метод конструирования ситуационных макетов по рассказу, метод перевода по подстрочнику, метод копий, метод монтажа, методы аппликации и ваяния. Кроме того, руководитель мастерских сумел «нащупать» круг тем и сюжетов, которые увлекали мастеров и были ценны в художественном плане. Впервые под руководством профессионального художника чукотские мастера стали гравировать моржовые клыки по сказочным сюжетам.

Важно отметить, что по приезде А. Л. Горбункова на Чукотку меняется статус косторезных мастерских — теперь это были не сезонные группы мастеров, но постоянные артели, которые официально работали в косторезных мастерских на основной работе и получали ежемесячную заработную плату, не завися больше от успехов или неуспехов в зверобойном промысле. Такие перемены, безусловно, повышали статус мастеров и имидж профессии костореза, способствуя притоку новых мастеров.

Система работы чукотских косторезных мастерских под руководством А. Л. Горбункова отлично себя зарекомендовала, а результаты трудов первого художественного руководителя чукотских косторезных мастерских актуальны и сегодня. Речь идет как о принципах и методах работы косторезов, которые практикуются в Уэленской косторезной мастерской, так и о круге сюжетов, которые непосредственно связаны с теми сюжетами и рисунками, которые создавались и разрабатывались в косторезных мастерских девять десятилетий назад. Методы взаимодействия Горбункова с местными чукотскими мастерами выдержали проверку временем и демонстрируют устойчивость принципов и

преемственность выработанных художественным руководителем совместно с чукотскими косторезами и граверами традиций.

В результате проведенного исследования можно прийти к выводу о том, что становление чукотско-эскимосского косторезного художественного промысла в начале XX в. стало результатом с одной стороны, культурной политики государства, с другой — плодом эффективного взаимодействия профессионального художника с местными кустарями. В результате за несколько лет работы профессиональному художнику вместе с чукотско-эскимосскими косторезами и граверами удалось создать современное косторезное искусство Чукотки, которое деликатно вписалось в духовную и материальную культуру чукчей и эскимосов, бесконфликтно легло на культурную почву коренных народов Чукотки так, что сегодня чукотско-эскимосское косторезное искусство воспринимается как исконное и традиционное, формирующееся в течение тысячелетий не только исследователями и людьми «с материка», но и самими местными жителями полуострова.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АВМДИ — Архив Всероссийского музея декоративного искусства.

АГТГ — Архив Государственной Третьяковской галереи.

АМАЭ РАН — Архив Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук.

ВКИ — Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР.

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации.

ГАХН — Государственная академия художественных наук.

ГМВ — Государственный музей искусства народов Востока.

ГЦМСИР — Государственный центральный музей современной истории России.

ДВХМ — Дальневосточный художественный музей.

ДИОС — Дальневосточный союз интегральных кооперативов.

Интегралсоюз — Районный союз интегральных промыслово-охотничьих рыболовецких кооперативов.

ККХМ — Красноярский краевой краеведческий музей.

МВК им. И. С. Шемановского — Музейно-выставочный комплекс им. И. С. Шемановского.

МОКМ — Магаданский областной краеведческий музей.

МЦ «Наследие Чукотки» — Музейный центр «Наследие Чукотки».

НИИХП — Научно-исследовательский институт художественной промышленности.

ПМА — Полевые материалы автора.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РГМАА — Российский государственный музей Арктики и Антарктики.

РИК — Районный исполнительный комитет.

РЭМ — Российский этнографический музей.

СПбФ АРАН — Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук.

ЦА МВД РФ — Центральный архив Министерства внутренних дел Российской Федерации.

ЦГА СПб — Центральный государственный архив Санкт-Петербурга

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. АВМДИ. Ф. 643. Оп. 3. Д. 1109. — Карахан И. Оказание практической помощи Уэленской косторезной мастерской в восстановлении традиций национального искусства и расширении ассортимента изделий. 1968.

2. АВМДИ. Ф. 643. Оп. 3. Д. 152. — Морозов. Разработка технологического процесса резьбы по кости». 1958.

3. АВМДИ. Ф. 643. Оп. 4. Д. 213. — Халтурин Н. П. «Промыслы по художественной обработке металла (краткий организационно-экономический очерк)», «Резьба по кости (краткий организационно-экономический очерк)», «Промыслы по художественной обработке камня (краткий организационно-экономический очерк)». 1941.

4. АВМДИ. Ф. 643. Оп. 4. Д. 456. — Документы о развитии производства изделий из кости за 1933—1952 гг. (протоколы, постановления, отчеты) (копии). 1933—1952.

5. АВМДИ. Ф. 643. Оп. 4. Д. 934. — Программа обучения учащихся Уэленской средней школы-интерната по изготовлению художественных изделий из кости. 1988.

6. АВМДИ. Ф. 643. Оп. 4. Д. 975. — Работы Н. И. Каплан, И. Л. Карахан, Т. Б. Митлянской, Е. С. Потаповой, Л. Н. Соловьевой, П. И. Уткина, Л. И. Чубаровой и Н. Якимчука о развитии народных промыслов в 80-е гг. 1990.

7. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/17—25. — Письма Гончаровой от Горбункова А. Л.

8. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/27. — Письмо Гончаровой от Горбункова А. Л.

9. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/31—39. — Письма и открытки Гончаровой Л. Н. от Горбункова А. Л.

10. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/41. — Открытка Гончаровой Л. Н. от Горбункова А. Л.

11. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/43—44. — Письма Гончаровой Л. Н. от Горбункова А. Л.

12. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/45—46. — Фото Горбункова и Горбунковой.

13. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/47—49. — Письма и открытки Гончаровой Л. Н. от Горбункова А. Л.

14. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/50—51. — Письмо Горбунковой. Письмо в НИИХП (о передаче архива Горбункова).

15. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/52. — Альбом «Роспись шкуры».

16. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/53—56. — Тетради с записями (чукотская резьба по кости).

17. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/57. — Папка с материалами по искусству народов Севера.

18. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/58. — Материалы о передаче архива Горбункова в НИИХП.

19. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/59. — Материалы об Уэлене.

20. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/60. — Тетради с записями.

21. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/61—64. — Тетради с записями, папки с материалами (чукотская резьба по кости, творчество Вуквола).

22. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/65. — Альбом «Вуквол» и «Уэленская школа» (фото, таблицы, рисунки).

23. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/66. — Материалы по Дежнёвской школе.

24. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/67. — Материалы по чукотским мастерским.

25. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/68. — Материалы по танцевально0орнаментальным пиктографам.

26. АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. Ед. хр. КП 25472/69—70. — Списки мастеров Чукотки.

27. АГТГ. ОНПИ. № 88. — Стенограмма лекции тов. Горбункова на тему: «Чукотская резная кость». 5.04.1937.

28. АМАЭ РАН. Ф. 40. Оп. 1. Ед. хр. 131. — Подкорытов В. «Чукотский район за три года (1930—1933)». Доклад. Машинопись. 1933. 18 л.

29. АМАЭ РАН. Ф. 40. Оп. 1. Ед. хр. 132. — Сергеева Е. С. О работе Пловерской механической мастерской и спасении челюскинцев. Статья. Машинопись. Приложение: Сергеев К. Об учителях-эскимосах. Справка. Автограф. 1934—1936. 10 л.

30. АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Ед. хр. 103. — Кнопфмиллер М. О. Записи о морском зверобойном промысле Чукотского национального округа. Афтограф. 1938—1939. 424 л.

31. АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 141. — Вдовин И. С. Выписки из дел Иркутского архива то теме «Русско-чукотские отношения до XX века». 1939—1941. 71 л.

32. АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Ед. хр. 187. — Орлова Е. П. «Юпигыты (азиатские эскимосы)». Машинопись. 1935—1937. 87 л.

33. АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Ед. хр. 189. — Дадыкин, Иванов, Климушев, Наумов Н. П., Савватинский А. П., Тарасенков Г. Н., Ульбрих, Черняк. «Анадырский край». Машинопись. 1935—1937. 121 л.

34. АМАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Ед. хр. 5. — Сведения о работе школ Чукотского района. Машинопись. 1930—1936. 91 л.

35. АМАЭ РАН. Ф. К-V. Оп. 1. Д. 531. — Отчет о работе Политпросветкружка «Красная яранга» при Чукотской культбазе с 1 мая 1932 по 15 мая 1933 г. 1933. 35 л.

36. АМАЭ РАН. Ф. К-V. Оп. 1. Д. 531а. — Отчет краеведа Чукотской культбазы по обследованию района в 1930—1931 гг. 1931. 74 л.

37. АМАЭ РАН. Ф. К-V. Оп. 1. Д. 532. — Протоколы заседаний Первого окружного съезда Советов Чукотки. 1932. 24—25.04.1932. 44 л.

38. ГАРФ. Ф. 10094. Оп. 2. Д. 38. — Поход на собачьих упряжках отряда из восьми человек-участников экспедиции «Челюскина», по льдам Чукотского моря и чукотского побережья («Челюскин» — мыс Ванкарем — Уэлен). Ч. 1. Начало пути. Проводники. 1933. 14 л. (фотоотпечатков).

39. ГАРФ. Ф. 10094. Оп. 2. Д. 39. — Поход на собачьих упряжках отряда из восьми человек-участников экспедиции «Челюскина», по льдам Чукотского моря и чукотского побережья («Челюскин» — мыс Ванкарем — Уэлен). Ч. 2. Поход по льдам моря и побережью. 1933. 17 л. (фотоотпечатков).

40. ГАРФ. Ф. 10094. Оп. 2. Д. 40. — Поход на собачьих упряжках отряда из восьми человек-участников экспедиции «Челюскина», по льдам Чукотского моря и чукотского побережья («Челюскин» — мыс Ванкарем — Уэлен). Ч. 3. Поход по льдам моря и побережью. 1933. 16 л. (фотоотпечатков).

41. ГАРФ. Ф. 10094. Оп. 2. Д. 41. — Поход на собачьих упряжках отряда из восьми человек-участников экспедиции «Челюскина», по льдам Чукотского моря и чукотского побережья («Челюскин» — мыс Ванкарем — Уэлен). Ч. 4. Уэлен, бухта Провидения, бухта Лаврентия. 1933. 18 л. (фотоотпечатков).

42. ГАРФ. Ф. 10094. Оп. 2. Д. 42. — Лагерь челюскинцев на льду, спасение имущества, гибель корабля, эвакуация на самолётах, Ванкарем. Февраль 1934. 25 л. (фотоотпечатков).

43. ГАРФ. Ф. 8131. Оп. 31. Ед. хр. 73092. — Наблюдательное производство № 10888-56. Горбунков Александр Леонидович. 1956—1958. 39 л.

44. ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 1. Д. 6. —Производственный план и план технологических работ института на 1933 г. 19 л.

45. ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 1. Д. 141. Акт передачи института в ведение Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР по состоянию на 01.01.1941. 96 л.

46. ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 1. Д. 210. Документы о состоянии и задачах развития художественных промыслов на Урале и в Сибири за 1943—1944 гг. (планы, отчеты, переписка). 102 л.

47. ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 183. — Отчет по теме: Отчет по теме: «Изучение искусства малых народов Сибири и Дальнего Востока и проведение работы по дальнейшему развитию производства художественных изделий в этих районах». НИИХП, 1978. 109 л.

48. ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 201. — Отчет по теме: «Развитие народного декоративного искусства в районах Севера». НИИХП. 1979. 54 л.

49. ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 74. — Отчет по теме «Разработка средств механизации изготовления художественных изделий из кости». НИИХП 1969. 104 л.

50. Документальный фонд МВК им. И. С. Шемановского. НВФ 3770/3. — Письмо А. Л. Горбункова. 19.12.1977. 2 л.

51. Документальный фонд МВК им. И. С. Шемановского. НВФ 3770/4. — Письмо А. Л. Горбункова. 26.10.1977. 2 л.

52. Документальный фонд МВК им. И. С. Шемановского. НВФ 3770/5. — Письмо А. Л. Горбункова. 12.01.1978. 4 л.

53. Документальный фонд МВК им. И. С. Шемановского. НВФ 3770/6. — Письмо А. Л. Горбункова. 26.11.1957. 5 л.

54. Документальный фонд МВК им. И. С. Шемановского. НВФ 3770/7. — Письмо А. Л. Горбункова. 20.01.1977. 2 л.

55. Документальный фонд МВК им. И. С. Шемановского. НВФ 3770/8. — Письмо А. Л. Горбункова (без начала письма). 2 л.

56. Материалы из личного Архива А. Ю. Широкова, предоставленные Д. Ю. Широковым.

57. ПМА 2023 — Полевые материалы автора, собранные во время экспедиции в Чукотский район ЧАО (с. Лаврентия, с. Лорино, с. Уэлен, с. Инчоун). 84 с.

58. ПМА 2024 — Полевые материалы автора, собранные во время экспедиции в Чукотский район ЧАО (с. Уэлен). 69 с.

59. РГАЛИ. Ф. 2891. Оп. 1. Ед. хр. 133. — Письмо Горбункова Александра Леонидовича Тихону Захаровичу Сёмушкину. 25.12.1947, 06.01.1948. 2 л.

60. РГАЛИ. Ф. 2891. Оп. 1. Ед. хр. 157. — Письмо Истомина Ивана Григорьевича и Горбункова Александра Леонидовича Тихону Захаровичу Сёмушкину. 03.10.1957. 1 л.

61. СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 137. — Положение о Ленинградском Бюро Комитета содействия Народностям северных окраин РСФСР при през. ВЦИК. Проспект. Машинопись. 2 л.

62. СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 138. — Протокол заседаний Бюро по научно-исследовательской Комиссии Комитета Севера при Президиуме ВЦИК. Копии. Машинопись. 1920—1930. 10 л.

63. СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 139. — Материалы по VII и X расширенным пленумам Комитета Севера при Президиуме ВЦИК. Резолюции, тезисы докладов, постановления по докладам и отчетам. 1929—1934. 119 л.

64. СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 140. — Протокол заседания президиума Совета по изучению и освоению Севера при президиуме Госплана

и схема экономических профилей национальных округов районов Севера СССР. Машинопись. 1932. 34 л.

65. СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 204. — Фотографии эскимосских рисунков, быта эскимосов. 27 л. (фотоотпечатков).

66. СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 211. — Рисунки. 1143 л.

67. СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 229. — Материалы о работе среди малых народов Севера, о развитии кустарных промыслов, списки вещей, приобретенных во время экспедиции (протоколы, переписка, тезисы докладов). Конволют. 21.07.1925—31.12.1927. 327 л.

68. СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 87. — Опись коллекции Н. Л. Гондатти, бывшего начальника Анадырского края (принадлежности костюмов чукоч Анадырского края, средства передвижения, модели жилищ, орудия охоты и т. п., предметы искусства и культа чукоч, других инородцев и русских). Опись рукописная и печатная.

69. СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 90. — Основные наметки пятилетнего плана работ Кабинета по изучению народностей ДВК (квартал 1932 Г. и период 1933—1937 гг.).

70. ЦГА СПб. Ф. 9471. Оп. 1. Д. 6. — Списки высшего руководящего состава, профессоров, преподавателей, сотрудников и аспирантов, служащих и рабочих. 01.11.1933. 45 л.

71. ЦГА СПб. Ф. Р-9471. Оп. 2. Д. 73. — Успенский Алексей Александрович. 02—22.10.1934. 7 л.

72. ЦГА СПб. Ф. Р-9471. Оп. 2. Д. 74. — Успенский Алексей Александрович. 05—28.03.1934. 7 л.

73. ЦГА СПб. Ф. Р-9471. Оп. 2. Д. 88. — Педагогический Институт народов Севера им. П. Г. Смидовича («ИНС») народного Комиссариата просвещения СССР. Личные дела и трудовые списки преподавателей; списки студентов и сотрудников. Трудовые списки М—Ш. Ленинград, 1929—1941. 691 л.

74. ЦА ФСБ РФ. Д. № Р-40796. — Горбунков Александр Леонидович. 195 л.

75. ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 61356. — Горбунков Лев Леонидович. 1912. 25 л.

Литература

76. *Аболина Р. Я.* Советское искусство периода гражданской войны и первых лет строительства социализма. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. — 80 с.

77. Агиткость: советская резная кость из собрания Александра Добровинского: Альбом. — М.: СканРус, 2016. — 343 с.

78. *Алексашенко Н. А.* Усть-Полуй и Эквен: две традиции резьбы по кости // Кунсткамера. — 2021. — 2 (12). — С. 85—94.

79. *Алексашенко Н. А., Яншина О. В.* Керамические штампы Эквенского могильника // Археология Евразийских степей. — 2017. — № 1. — С. 265—278.

80. *Андронов Б. М.* Коллективизация по-чукотски // Тропою Богораза. Научные и литературные материалы. — М.: Институт Наследия-ГЕОС, 2008. — С. 102—126.

81. *Антропова В. В.* Современная чукотская и эскимосская резная кость // Сборник музея антропологии и этнографии. Т. XV / отв. ред. С. П. Толстов. — М., Л.: Изд-во АН СССР, 1953. — С. 5–122.

82. *Бакушинский А. В*. Исследования и статьи: Избр. искусствовед. тр / вступ. статья И. А. Либерфорт и др. — М.: Сов. художник, 1981. — 351 с.

83. *Бакушинский А. В*. Художественное творчество и воспитание: опыт исследования на материале пространственных искусств. — М.: Карапуз, 2009. — 302 с.

84. Белый Уэлен: уэленская косторезная мастерская. 90 лет. — Магадан: Охотник, 2021. — 128 с.

85. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусства, 1971. — 544 с.

86. *Богданович К. И.* Очерки Чукотского полуострова. — СПб.: Типография А. С. Суворина, 1901. — 238 с.

87. *Богемская К. Г.* Искусство вне норм. — М.: БуксМАрт, 2017. — 416 с.

88. *Богораз В. Г.* Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, собранные в Колымском округе В.Г. Богоразом: Ч.1 // Труды Якутской экспедиции, снаряженной на средства И.М. Сибирякова; Отд. 3. Т. 11. Ч. 3. — СПб.: Имп. Акад. наук, 1900. — 30 с.

89. *Богораз В. Г.* Очерк материального быта оленных чукчей, составленный на основании коллекций Н. Л. Гондатти, находящихся в Этнографическом музее Императорской академии наук. — СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1901. — 67 с. (Сборник МАЭ. Т. 1. Вып. 2)

90. *Богораз В. Г.* Чукотские рисунки (с 24 таблицами рисунков в тексте) // Сборник в честь 70-летия профессора Д.Н. Анучина. — М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и Ко, 1913. — С. 397—420.

91. *Богораз В. Г.* Народная литература палеоазиатов // Литература Востока. — 1919. — Вып. 1. — С. 50—68.

92. *Богуславская И. Я.* Народное искусство. Избранные труды / сост. О. Алексеева, М. Сорокина; ред. Е. Демина. — СПб.: ГРМ, 2019. — 223 с.

93. *Бронштейн М. М, Карахан И. Л., Широков Ю. А.* Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки = Bone carving in Uelen. The folk art of Chukchi Peninsula. Департамент культуры, молодежи, спорта, туризма и информ. политики ЧАО, Гос. музей искусства народов Востока. — М.: Святигор, 2002. — 97 с.

94. *Бронштейн М. М., Днепровский К. А., Отке Н. П., Широков Ю. А.* Искусство Чукотки. М., 1997. 47 с.

95. *Бутурлин С. А.* Положение туземцев Чукотско-Анадырского

края // Северная Азия. — 1926. — Кн. 2. — С. 90—92.

96. *Вагнер Г. К.* О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства / отв. ред. и сост. М. А. Некрасова. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 46—55.

97. *Василевский Б. А.* Когда огурец пахнет корюшкой // Мир Севера. — 2010. — № 1. — С. 23—29.

98. *Василенко В. М.* Северная резная кость: (Холмогоры, Тобольск, Чукотия). Под ред. проф. Николая Соболева. Упр. промысл. кооперации при Совете министров РСФСР. Научно-исследовательский институт художественной промышленности. — М.: КОИЗ (Центр. тип. им. Ворошилова), 1947. — 107 с.

99. *Василенко В. М.* Народное искусство: Избр. труды о нар. творчестве X—XX вв. / вступ. статья Г. К. Вагнера. — М.: Сов. художник, 1974. — 296 с.

100. *Василенко В. М.* Русское народное искусство: содержание, стиль, развитие. — М.: Издательский центр РГГУ, 2011. — 166 с.

101. *Василенко В. М., Ильин М. А., Балдина О. Д.* Русское советское народное искусство и художественная промышленность. — М.: Изд-во МГУ, 1980. — 110 с.

102. *Вахитов К. И.* Кооператоры России: история кооперации в лицах. Москва: Дашков и К., 2016. 567 с.

103. *Вдовин И. С.* Очерки истории и этнографии чукчей. — М.; Л.: Наука, 1965. — 404 с.

104. *Вилкуна К. Г.* Экспедиция Сакари Пяльси в Северо-Восточную Сибирь (1917—1919 гг.) // Советская этнография. — 1978. — № 3. — С. 111—116.

105. *Винокурова А. Е., Петрова А. Г.* Традиционная резьба по кости: к проблеме сравнительного анализа Чукотской и Якутской школ // Традиционная культура кочевых народов в системе художественного

образования: мат. науч.-творч. конф. с межд. участием, 22 марта 2014 г., г. Якутск / редкол. С. С. Игнатьева и др. — Якутск: АГИИК, 2014. — С. 143—151.

106. *Вихрев Е. Ф.* Кустари и художники // Известия. 1933. — № 263. — 27 октября.

107. *Вихрев Е. Ф.* Палешане: Записки палехских художников о их жизни и творчестве, написанные летом 1932 и иллюстрированные ими самими. — М.: Московское товарищество писателей, 1934. — 388 с.

108. *Воронов В. С.* Крестьянское искусство. — М.: Госиздат, 1924. — 139 с.

109. Вторая Камчатская экспедиция: Документы 1737—1738. Морские отряды / сост. Н. Охотина-Линд, П. У. Мёллер; отв. ред. В. Хинтцше. — СПб.: Нестор-История, 2013. — 942 с. (Серия «Источники по истории Сибири и Аляски из российских архивов». Т. IX)

110. *Вуквукай Н. И.* Декоративно-прикладное искусство на Чукотке: история и перспективы развития // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2012. — № 1. — С. 139—146.

111. *Вуквутагин.* Каждое село пишет свою биографию. От примитивной резьбы к искусству // Советская Чукотка. — № 85 (4640). — 26 апреля 1959. — С. 4.

112. *Выготский Л. С.* Психология искусства / под. ред В. Аронова, Л. Мариупольской. М.: Искусство, 1968. — 576 с.

113. *Гамзатова П. Р.* Термин «народное искусство» в 1920—1930-е гг.: трансформация смыслов // Научные чтения памяти В.М. Василенко. — Вып 4. — М., 2003. — С. 3—9.

114. Героическая эпопея. Поход «Челюскина» / под общ. ред. О. Ю. Шмидта, И. Л. Баевского, Л. З. Мехлиса. В 3-х т. Т. 2. — М.: Издание редакции «Правды», 1934. — 472 с.

115. *Гинзбург К.* Микроистория: две-три вещи, которые я о ней знаю // Мифы — эмблемы — приметы: морфология и история. Сборник статей / пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. — М.: Новое изд-во, 2004. — С. 287—321.

116. *Горбунков А. Л.* Художественный косторезный промысел на Чукотке // Советская Арктика. — 1936. — № 6. — С. 87—93.

117. *Горовский Б.* [Подгурский Б. К.] Забытые русские земли: Чукотский полуостров и Камчатка: путевые очерки. — СПб.: Издание А. Б. Суворина, 1914. — 122 с.

118. *Гуляев В. А.* Русские художественные промыслы 1920-х гг. — Л.: Художник РСФСР, 1985. — 160 с.

119. *Гурвич И. С.* Этническая история северо-востока Сибири. — М.: Наука, 1966. — 269 с.

120. *Гурвич И. С.* Проблемы происхождения чукчей, коряков и ительменов // Этногенез народов Севера / отв. ред. И. С. Гурвич; АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — М.: Наука, 1980. — С. 211–226.

121. *Гурвич И. С.* К вопросу о параллелях в традиционной культуре аборигенных народов Северной Азии и Северной Америки // Традиционные культуры Северной Сибири и Северной Америки: Труды советско-американской группы по сотрудничеству в области изучения взаимодействия аборигенных народов и культур Северной Сибири и Северной Америки. — М., 1981. — С. 119—128.

122. *Гурвич И. С.* Этнографическая экспедиция 1917—1919 гг. на Чукотку и Камчатку: материалы Сакари Пяльси // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии / отв. ред. Р. С. Липец. — М.: Наука, 1982. — С. 114—127. (ТИЭ; Т. 110)

123. *Гурвич И. С., Ляпунова Р. Г.* Коллекции музеев США по народам Северо-Западной Америки и Сибири // Этнографическое обозрение. — 1980. № 5. — С. 121—128.

124. *Гусев С. В.* Раскопки поселения Уненен на Восточной Чукотке (древнекитобойная культура) в 2007—2014 гг. // Археология Арктики. — Екатеринбург: Изд-во «Деловая пресса», 2014. — Вып. 2. — С. 205—213.

125. *Диков Н. Н.* Древние костры Камчатки и Чукотки: 15 тысяч лет истории. — Магадан: Кн. изд-во, 1969. — 256 с.

126. *Диков Н. Н.* Наскальные загадки древней Чукотки: Петроглифы Пегтымеля. — М.: Наука, 1971. — 132 с.

127. *Дикова М. А.* Сакральное пространство поздненеолитической графики малых форм (Стоянка Раучувагытгын I, Чукотка) // Вестник Северо-Восточного научного центра ДВО РАН. — 2015. — № 4. — С. 125—127.

128. *Днепровский К. А., Дэвлет Е. Г.* К вопросу о конструктивных особенностях жилищ древних эскимосов по материалам археологии, этнографии и изобразительным источникам // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2017. — № 3 (57). — С. 210—251.

129. *Днепровский К. А., Шокарев С. Ю.* Обследование эскимосского поселения Наукан в Чукотском автономном округе // Археологические открытия. — 2018. — Т. 2016. — С. 474—478.

130. Дополнения к Актам историческим, собранные и изданные Археографической комиссией. Т. 3. — Санкт-Петербург: Тип. Эдуарда Праца, 1848. — 560 с.

131. *Ефимова А. К., Клитина Е. Н.* Чукотское и эскимосское искусство: из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника: Альбом. Авт. вступ. статьи и сост. А. К. Ефимова, Е. Н. Клитина; фот. Р. Э. Бениаминсона, В. И. Лочерова. — Л.: Художник РСФСР, 1981. — 179 с.

132. Знаменитый и неизвестный кустарный музей. Из собрания Всероссийского музея декоративного искусства / автор-составитель К. Ю. Нарвойт. — М.: Кучково поле Музеон, 2021. — 304 с.

133. *Зубова Т. Д.* Изучение народного искусства в 20-х–30-х гг. (В. С. Воронов, А. И. Некрасов, А. В. Бакушинский): Автореф. дис. … канд. искусствоведения. — М.: Изд. МГУ, 1977.

134. *Иванов С. В.* Чукотско-эскимосская гравюра на кости // Советская этнография. — 1949. — № 4. — С. 107—124.

135. *Иванов С. В.* Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в.: Сюжетный рис. и др. виды изображений на плоскости / отв. ред. А. П. Потапов. — М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. — 839 с.

136. *Иванов С. В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник: (по материалам XIX — начала XX вв.): Народы Севера и Дальнего Востока. — М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. — 500 с.

137. *Иванов С. В.* Скульптура народов Севера Сибири XIX-первой половины XX века / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. — Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1970. — 296 с.

138. История и культура чукчей: историко-этнографические очерки / под общ. ред. А. И. Крушанова. — Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1987. — 288 с.

139. История Чукотки с древнейших времен до наших дней / под ред. Н. Н. Дикова. — М.: Мысль, 1989. — 530 с.

140. *Каган М. С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследования внутреннего строения мира искусства. — Л.: Искусство, 1972. — 432 с.

141. *Калинников Н. Ф.* Наш крайний Северо-Восток. — СПб.: Типография Морского Министерства в Главном Адмиральстве, 1912. — 264 с.

142. *Кандинский В. В.* К реформе художественной школы // Искусство. Журнал Российской академии художественных наук. — М.: ГИЗ, 1923. — № 1. — С. 399—406.

143. *Каплан Н. И.* Народное декоративно-прикладное искусство

Крайнего Севера и Дальнего Востока: Кн. для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1980. — 125 с.

144. *Карахан И. Л., Митлянская Т. Б.* Проблемы современного чукотско-эскимосского искусства резьбы по кости // Советская этнография. — 1970. — № 1. — С. 144—150.

145. Каталог Всесоюзной выставки народного самодеятельного изобразительного искусства / Всесоюзный комитет по делам искусств. — М.; Л.: Всесоюзный дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1937. — 71 с.

146. *Катлан А. И.* Отчёт по обследованию Чукотского полуострова. 1930/31 г. // Тропою Богораза. Научные и литературные материалы. — М.: Институт Наследия-ГЕОС, 2008. — С. 284—342.

147. *Колобов В. Н.* Формирование профессиональных компетенций студентов в области художественной резьбы по кости на производственных (практических) дисциплинах // Мир науки, культуры, образование. — 2017. — № 6 (67). — С. 247—249.

148. *Колобов В. Н.* Косторезное искусство Чукотки: учебно-методическое пособие. — СПб.: ВШНИ, 2022. — 175 с.

149. Колумбы земли русской: Сб. докум. описаний об открытиях и изучении Сибири, Дальнего Востока и Севера в XVII—XVIII вв. / сост., предисл., коммент., слов. К. В. Цеханской. — Хабаровск: Кн. изд-во, 1989. — 461 с.

150. *Кошаев В. Б.* О перспективе и методах исследования народного искусства // Научные чтения памяти М. В. Василенко: Сборник статей / Министерство культуры РФ; Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. — М., 2012. — С. 7—14.

151. *Лавров И. П.* Рисунки Онно (к мифологии чукчей) // Советская этнография. — 1947. — № 2. — С. 122—134.

152. *Лебедев П. И.* Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания. — М.: Искусство, 1962. — 404 с.

153. *Лебедянский М. С.* Становление и развитие русской советской живописи. 1917 – начало 1930-х гг. — М.: Художник РСФСР, 1983. — 224 с.

154. *Леви Дж.* К вопросу о микроистории // Современные методы преподавания новейшей истории. — М.: Изд-во ИВИ РАН, 1996. — С. 167—190.

155. *Ленин В. И., Сталин И. В.* В. И. Ленин, И. В. Сталин о национальном вопросе: [сборник]. — М.: Правда-Пресс, 2009. — 159 с.

156. *Луначарский А. В.* Вместо предисловия. О крестьянском кустарном искусстве // Церетелли Н. М. Русская крестьянская игрушка. — М.: Academia, 1933. — С. 7—11.

157. *Масленицын С. И.* Положительный опыт работы художника-профессионала с мастерами народных промыслов // Проблемы народного искусства / отв. ред. и сост. М. А. Некрасова. М.: Изобразительное искусство, 1982. — С. 82—93.

158. *Масленицын С. И.* Ученичество в народном искусстве // Проблемы народного искусства / отв. ред. и сост. М. А. Некрасова. М.: Изобразительное искусство, 1982. — С. 101—112.

159. *Медик Х.* Микроистория // Thesis. Альманах. — 1994. — Т. 2. — № 4. — С. 193—202.

160. *Минский М. Ю.* Микроисторический метод и макроисторический вывод // Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. — 2009. — № 3. — С. 67—77.

161. *Миргородова Ю. М.* Свеклосахарная промышленность Курской области в 20-х годах XX века // Научные ведомости. Серия История. Политология. Экономика. Информатика. — 2011. — № 1 (96). — Вып. 17. — С. 139—144.

162. *Митлянская Т. Б.* О работе профессиональных художников с народными мастерами Чукотки // Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Сборник 6. — 1972. — С. 153—166.

163. *Митлянская Т. Б.* Художники Чукотки. — М.: Изобразительное искусство, 1976. — 208 с.

164. *Михайлова Е. А*. Владимир Германович Богораз: учёный, писатель, общественный деятель // Выдающиеся отечественные этнологи и антропологи XX века. — М., 2004. — С. 95—136.

165. *Морозов А. И.* Преемственность в развитии современного советского искусства. К постановке проблемы // Советское искусствознание. Вып. 19. — М.: Советский художник, 1985. — С. 5—28.

166. *Морозов В*. На Чукотской культбазе // Советский Север. — 1931. — № 3—4. — С. 228—234.

167. *Мусянкова Н. А.* Любители и профессионалы: художественная студия Института народов Севера (1926–1941) // Художественная культура. — 2012. — № 4 (5). — С. 564—591.

168. *Мусянкова Н. А.* Примитив в квадрате. Советская культурная политика и изобразительная самодеятельность в лицах и фактах. — М.: БуксМарт, 2019. — 360 с.

169. Народное искусство Чукотки. Каталог выставки / вступ. сл. Т. Б. Митлянской; сост. И. Л. Карахан, Т. Б. Митлянская. — М.: Советский хуожник, 1977. — 39 с.

170. Народные художественные промыслы. Теория и практика. Сборник научных трудов к 50-летию НИИХП / под. ред. А. И. Дедова. — М.: Щербинка, 1982. — 164 с.

171. *Небольсин А.* Чукотка в те дни // Как мы спасали челюскинцев / А. Ляпидевский, С. Леваневский, М. Слепнев, В. Молоков, Н. Каманин, М. Водопьянов, И. Доронин. — М.: Издание редакции «Правды», 1934. — С. 35—56.

172. *Некрасова М. А.* Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны // Проблемы народного искусства / отв. ред. и сост. М. А. Некрасова. М.: Изобразительное искусство, 1982. — С. 17—33.

173. *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — М.: Изобразительное искусство, 1983. — 343 с.

174. *Окладников А. П.* Вклад советской археологии в изучение прошлого северных народов // Ученые записки ЛГУ. — 1950. — № 115. — С. 22—37.

175. *Октябрьская И. В.* Добыча кости и косторезные промыслы России. История становления и развития региональных центров // Кунсткамера. — 2024. — № 1 (23). — С. 158—174.

176. *Орехов А. А.* Орнаментированные пластины древнеэскимосских и неоэскимосских культур // Труды института истории, археологии и этнографии ДВО РАН. — 2023. — Т. 39. — С. 135—151.

177. *Орлов А. А.* Ланкастерские школы в России в начале XIX в. // Педагогика и психология образования. — 2013. — № 1. — С. 11—20.

178. *Орлова Е. П.* Чукотская, корякская, эскимосская, алеутская резная кость / Акад. наук СССР. Сиб. отд-ние. — Новосибирск: Б. и., 1964. — 111 с.

179. *Орлова М. А.* Историко-революционная тема в советском изобразительном искусстве. — М.: Искусство, 1964. — 47 с.

180. *Оршанский Л. Г.* Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917—1927. — Л.: Изд. Академии художеств, 1927. — 82 с.

181. *Осипов Ю. Н.* К истории создания Кабинета по изучению народов Дальневосточного края // Россия и АТР. — 2011. — № 2. — С. 233—234.

182. Открытия русских землепроходцев и полярных мореходов XVII века на северо-востоке Азии: Сборник документов / сост. Н. С. Орлова; под ред. чл.-кор. АН СССР А. В. Ефимова; Центр. гос. архив древних актов СССР. — М.: Географгиз, 1951. — 620 с.

183. Отчет 1921—1925 / Государственная академия художественных наук. — М.: Мосполиграф, 1926. — 160 с.

184. *Пахунов А. С., Днепровский К. А., Сухорукова Е. С., Дэвлет Е. Г.* О пигментах в декоре костяных гравированных изделий могильника Эквен (Чукотка) // Теория и практика археологических исследований. — 2017. — № 4 (20). — С. 82—90.

185. *Пахунов А. С., Ксенофонтов Д. А., Сухорукова Е. С., Днепровский К. А.* Использование красных минеральных пигментов в древнеберингоморской культуре (по материалам могильника Эквен) // Camera praehistorica. — 2020. — № 1 (4). — С. 109—120.

186. *Перрюшо А.* Жизнь Тулуз-Лотрека. Пер. с фр. — М.: Радуга, 1994. — 284 с.

187. *Полевой В. М.* Искусство стран Латинской Америки. — М.: Искусство, 1967. — 323 с.

188. *Попова О. С., Разина Т. М.* Научно-исследовательский институт художественной промышленности в 1940—1970-е гг. // Народные художественные промыслы. Теория и практика: Сборник научных трудов к 50-летию НИИХП. М., 1982. — С. 28—42.

189. *Ренар Ж.* Дневник: Избр. страницы. Пер. с фр. — М.: Худож. лит., 1965. — 502 с.

190. *Ренар Ж.* Естественные истории / пер. с фр. А. Коган. — М.: Юность, 2003. — 159 с.

191. *Романова И. И.* Косторезное искусство Чукотки // Культура и искусство Арктики. — 2015. — № 1 (1). — С. 72—75.

192. *Руденко С. И.* Древняя культура Берингова моря и эскимосская проблема / под общ. ред. акад. Л. С. Берга и чл.-кор. Акад. наук СССР проф. В. И. Равдоникаса. — М.; Л.: Изд-во и тип. Изд-ва Главсевморпути, 1947. — 131 с.

193. Русская тихоокеанская эпопея: Сборник / сост. В. И. Дивин;

Дальневост. ист. б-ка. — Хабаровск: Книжное издательство, 1979. — 607 с.

194. Русские мореходы в Ледовитом и Тихом океанах: Сборник документов о великих рус. геогр. открытиях на Северо-Востоке Азии в XVII веке / сост. М. И. Белов; Аркт. науч.-исслед. ин-т Гл. упр. Сев. мор. пути при Совете министров СССР. — Л.; М.: Изд-во Главсевморпути, 1952. — 386 с.

195. Русский музей представляет: К берегам Антарктиды и Арктики / Альманах. Вып. 567. — СПб.: Palace Editions, 2019. — 96 с.

196. Русский музей представляет: След метеора / Альманах. Вып. 298. — СПб.: Palace Editions, 2011. — 132 с.

197. *Рындзюнский П. Г.* Крестьянская промышленность в пореформенной России (60—80-е гг. XIX в.). М., 1966. — 260 с.

198. *Сарычев Г. А.* Путешествие флота капитана Сарычева по Северо-Восточной части Сибири, Ледовитому морю и Восточному океану ... с 1785 по 1793 год. Ч. 2. — СПБ.: тип. Шнора, 1802. — 192 с.

199. Северная резная кость: (Холмогоры, Тобольск, Чукотия) / под ред. проф. Н. Н. Соболева; Упр. промысл. кооперации при Совете министров РСФСР. Научно-исследовательский институт художественной промышленности. — М.: КОИЗ, 1947. — 107 с.

200. *Семушкин Т. З.* Чукотская культбаза // Советская Арктика. — 1936. — № 6. — С. 84—87.

201. *Сервантес Сааведра М. де*. Славный рыцарь Дон-Кихот Ламанчский: Роман Мигеля Сервантеса. Новый полн. пер. С. М. Т. 1. — М.: А. Г. Кольчугин, 1895. — 421 с.

202. *Сервантес Сааведра М. де*. Славный рыцарь Дон-Кихот Ламанчский: Роман Мигеля Сервантеса. Новый полн. пер. С. М. Т. 2. — М.: А. Г. Кольчугин, 1895. — 460 с.

203. *Сирина А. А.* Письма В. Г. Богораза из Сибиряковской экспедиции // Этнографическое обозрение. — 2010. — № 2. — С. 138—149.

204. *Скляренко И. С.* Ценности образования в системе взаимного обучения: к истории вопроса // Электронное научное издание Альманах Пространство и Время. — 2015. — Т. 8. — Вып. 1: Пространство и время образования. URL: https://naukaru.ru/ru/nauka/article/54880/view (дата обращения: 12.10.2024)

205. *Смолицкий В. Г.* Из опыта работы института с мастерами традиционных художественных промыслов в 1930—1940-е гг. // Народные художественные промыслы. Теория и практика: Сборник научных трудов к 50-летию НИИХП. М., 1982. — С. 15—27.

206. *Суворова А.* Искусство аутсайдеров и авангард. — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 152 с.

207. *Суслов И.* 15 северных культбаз // Советский Север. — 1934. — № 1. — С. 28—37.

208. *Телешов С. В.* Ланкастерская школа в России // Педагогика. — 2005. — № 10. — С. 75–76.

209. *Терлецкий П.* Культбазы Комитета Севера // Советский Север. — 1935. — № 1. — С. 36—47.

210. *Тимашева Л. Е.* Современная чукотско-эскимосская резная кость. — Магадан: Кн. изд-во, 1967. — 39 с.

211. *Тишков В. А.* Тундра и море: чукотско-эскимосская резьба по кости: книга-альбом / описание предметов Ю. А. Широкова, В. А. Тишкова, фото М. Б. Лейбова. — М.: Индрик, 2008. — 158 с.

212. Тропою северных оленей: Декоративно-прикладное искусство народов Крайнего Севера: Альбом / сост. Н. И. Каплан. — Л.: Аврора, 1974. — 123 с.

213. *Тульчинский К. Н.* Отчет по командировке на Чукотский полуостров для всестороннего ознакомления на месте с деятельностью Северо-Восточного Сибирского общества. — СПб.: Типо-литогр. «Якорь», 1906. — 120 с.

214. *Файнберг Л. А.* Кнуд Расмуссен — исследователь эскимосов (к 100-летию со дня рождения) // Советская этнография. — 1979. — № 4. — С. 58—67.

215. *Фисинина А. К.* Чукотское и эскимосское искусство XIX-XX вв.: (Из собр. музея): Каталог / Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. — М.: Родник. 1995. — 120 с.

216. *Фисинина А. К.* Искусство Чукотки. — Сергиев-Посад, 2007. — 215 с.

217. Художественная резная кость XVIII—XX веков из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства: Альбом / автор-составитель Е. Б. Алаева. — М., 2015. — 248 с.

218. Художественная резьба по дереву, кости и рогу / под. ред. А. А. Амбросимова. — М.: Высшая школа, 1990. — 152 с.

219. *Церетелли Н. М.* Русская крестьянская игрушка. — М.: Academia, 1933. — 261 с.

220. *Чеботаревский А*. Культурные базы Комитета севера // Советский Север. — 1930. — № 1. — С. 117—124.

221. *Чернышова С. Л.* Особенности косторезного искусства Чукотки // Человек. Культура. Образование. — 2019. — № 3 (33). — С. 223—236.

222. *Чернышова С. Л., Спирякова А. В., Штакина В. А., Чуприна А. Т*. Традиционные и современные технологии изготовления изделий декоративно-прикладного искусства коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: учебно-методическое пособие. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. — 38 с.

223. *Швец-Шуст В. Ю.* Традиционное декоративно-прикладное искусство народов Чукотки и его традиции в современной субкультуре // Искусство Евразии. — 2021. — № 4 (23). — С. 240—253.

224. *Шульгина О. М.* А. Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского искусства резной кости первой трети XX века // Художественная культура. — 2022а. — № 3. — С. 184—219.

225. *Шульгина О. М.* К вопросу о происхождении и распространении пеликенов на территории Чукотки // Культурное наследие России. — 2022б. — № 3. — С. 37—46.

226. *Шульгина О. М.* Творческий метод А. Л. Горбункова: из опыта работы профессионального художника с чукотско-эскимосскими косторезами первой трети XX века // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2022в. — № 3. — С. 35—52.

227. *Шульгина О. М.* Метод копирования как основной принцип работы народных мастеров: из опыта работы А. Л. Горбункова с чукотскими косторезами // Искусство и традиции народов России: К 85-летию отдела народного искусства Русского музея. — 2023а. — С. 246–252.

228. *Шульгина О. М.* Эскизы и наброски А. Л. Горбункова как объект визуальной антропологии (на основе коллекции Центрального государственного музея кино) // Кунсткамера. — 2023б. — № 1 (19). — С. 87—102.

229. *Шульгина О. М., Давыдов В. Н.* Агитрейс на Чукотке: «Энергию замыслов — в энергию дел». К 90-летию фотографа Н. Н. Боброва // Сибирские исторические исследования. — 2024а. — № 1. — С. 210—228.

230. *Шульгина О. М.* Новая жизнь Советской Чукотки в чукотско-эскимосском косторезном искусстве // Этнография. 2024б. № 2. С. 138—161.

231. *Шульгина О. М.* От кустарного промысла к искусству: об организации первых косторезных мастерских на Чукотке // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. — 2024в. — № 17 (7). — С. 1386—1396.

232. *Шульгина О. М.* «Французский акцент» чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века // Вестник СПбГУ. Искусствознание. — 2024г. — № 4. — С. 726—736.

233. *Шульгина О. М.* «Хождение за четыре моря» А. Л. Горбункова: штрихи к портрету первого руководителя художественных мастерских Чукотки // Вестник славянских культур. — 2024д. — Т. 74. — № 4. — С. 290—309.

234. *Шульгина О. М.* А. Л. Горбунков и судьбы чукотско-эскимосского косторезного искусства: опыт предшественников и современные тенденции // Сибирские исторические исследования. 2025а. № 1. С. 135—156.

235. *Шульгина О. М.* «Челюскинская эпопея»: историческая реальность и её образ в чукотско-эскимосском косторезном искусстве // Вестник Томского университета. — 2025б. — № 3. (принята к печати).

236. Экспедиция Беринга: Сб. документов / подготовил к печати А. Покровский. — М.: Главное архивное управление НКВД СССР, 1941. — 420 с.

237. *Ackerman R. E.* Ivory Carving in the Bering Strait Region // Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait. Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven; London: Yale University Press, 2009. P. 78—88.

238. *Aldrich H. L.* Arctic Alaska and Siberia, or, Eight Months with the Arctic Whalemen. — Chicago and New York: Rand, McNally and Co, 1889. — 239 p.

239. *Arutiunov S. A.* The Eskimo Harpoon // Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait. Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven; London: Yale University Press, 2009. P. 52—59.

240. *Beechey F. W*. Narrative of the Voyage to the Pacific and Bering's Strait. 2 vols. — London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1832. — 517 p.

241. *Berger R.* Jagdgeschichten der Eskimo. — Leipzig & Weimar: Kiepenheuer, 1980. — 76 s.

242. *Bogoras W.* The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VII. — New-York, 1904. — 733 p.

243. *Bogoras W.* The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VIII, Part 3. — Leiden; New-York, 1913. — P. 417—456.

244. *Bronshtein M. M.* Appendix 1: Variability in Ancient Eskimo Graphic Design: On the Problem of the Ethnic and Cultural History of the Bering Sea from the 1st Millenium BC to the 1st Millenium AD // Alaska Journal of Anthropology. — 2006. — Vol. 4. — No. 1—2. — P. 162—175.

245. *Bronshtein M. M.* Early Eskimo Art from Ekven and Bering Strait // Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait. Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven; London: Yale University Press, 2009. P. 138—161.

246. *Bronshtein M. M., Dneprovsky K. A., Savinetsky A. B.* Ancient Eskimo Cultures of Chukotka // The Oxford Handbook of the Prehistoric Arctic. Oxford, 2016. P 470—494.

247. *Bronshtein M. M.* Rasmussen's five engraved walrus tusks from Chukotka // Alaska Journal of Anthropology. 2021. Vol. 19, no. 1—2. P. 250—269.

248. *Cammann Sch.* Carvings in Walrus Ivory // Bulletin. University Museum, University of Pennsylvania Publ. — 1954. — Iss. 18 (no. 3). — P. 3—31.

249. *Firzhugh W. W.* Notes on Art Styles, Cultures, and Chronology // Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait. Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven; London: Yale University Press, 2009. P. 88—93

250. *Graburn N. H. H.* Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World. — Berkeley: University of California Press, 1976. — 412 p.

251. *Heinrich A.* Some Present-Day Acculturative Innovations in a Nonliterate Society // American Anthropologist. — 1950. — Vol. 52. — No. 2. — P. 235—242.

252. *Hoffman W. J.* The Graphic Art of the Eskimos // USNM Annual Report for 1895. — Washington D.C.: Government Printing Office, 1897. — P. 739—968.

253. *Hollowell J.* Ancient Ivories in a Global World // Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait. Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven; London: Yale University Press, 2009. P. 252—289.

254. *Jolles C. Z., Dyachkova G.* Artists and Contemporary Life // Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait. Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven; London: Yale University Press, 2009. P. 240—247.

255. *Laufer B*. Ivory in China. — Chicago: Field Museum of Natural History, 1925. — 78 p.

256. *Lee M.* The Art of Work and the Work of Art: Becoming an Artist and Practicing Art in Yup'ik Eskimo Alaska // Alaska Journal of Anthropology. — 2006. — Vol. 4. — No. 1—2. — P. 134—147.

257. *Mason J. A.* Eskimo Pictorial Art // The Museum Journal. University of Pennsylvania Publ. — 1927. — Iss. 18 (no. 3). — P. 248—283.

258. *Nelson E. W.* The Eskimo about Bering Strait // Bureau of American Ethnology report. — Washington D.C.: Government Printing Office, 1899. Vol. 18, pt. 1. — P. 3—518.

259. *Nordenskiöld A. E.* Vegan matka Asian ja Europan ympäri. Suomennos. Edellinen osa. — Wiipuri: Kirjallisuus-Seuran kustantama, 1881. — 446 s.

260. *Nordenskiöld A. E.* Vegan matka Asian ja Europan ympäri. Suomennos. Jälkimäinen osa. — Wiipuri: Kirjallisuus-Seuran kustantama, 1882. — 410 s.

261. *Nypevgi V. N.* Uelen Carving Workshop // Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait. Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven; London: Yale University Press, 2009. P. 248—251.

262. *Pälsi S.* Arktisia kuvia: alkeellisia taideteoksia koillisesta Siperiasta. — Helsinki: Otava, 1983. — 127 s.

263. *Pälsi S.* Pohjankävijän päiväkirjasta: matkakuvauksia Beringiltä, Anadyrilta ja Kamtshatkasta. — Helsinki: Otava, 1919. — 258 s.

264. *Petroff I.* Report on the Population, Industries, and Resources of Alaska. Eleventh Census, 1890. — Washington D.C.: U.S. Government Printing Office, 1893. — 189 p.

265. *Rasmussen K.* The Alaskan Eskimos. Report of thr Fifth Thule Expeditions, 1921—1924 / ed. by H. Ostermann. — Copenhagen: Gylendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1952. — Vol. 10. — No. 3. — 291 p.

266. *Ray D. J.* Artists of the Tundra and the Sea. — Seattle, University of Washington Press Publ., 1961. — 161 p.

267. *Ray D. J.* Graphic Art of the Alaskan Eskimo. — Washington: Dep. of the Interior, Indian Arts and Crafts Board, 1969. — 87 p.

268. *Ray D. J.* Eskimo Art: Traditions and Innovations in North Alaska. — Seattle and London: Published for the Henry Art Gallery by the University of Washington Press, 1977. — 298 p.

269. *Ray D. J.* Aleut and Eskimo Art. Traditions and Innovations in Southern Alaska. — Seattle: University of Washington Press Publ., 1980. — 221 p.

270. *Ray D. J.* A Legacy of Arctic Art. — Seattle and Washington: Published for the University of Alaska Museum by the University of Washington Press, 1996. — 196 p.

271. *Renard J.* Histoires naturelles. Ill. par T.-Lautrec. — Paris: Éd. L. C. L. [Livre-club du libraire], 1967. — 64 p.

272. *Sablin I.* Transcultural Interactions and Elites in Late Pre-Soviet and Early Soviet Chukotka, 1900—1931 // Social Evolution & History. — 2013. — Vol. 12. — № 1, March. — P. 115—148.

273. *Sukhorukova E. S.* The Question of the Unified Birnirk—Punuk Artistic Tradirionin th Eskimo Art of Chukotka // Alaska Journal of Anthropology. — 2006. — Vol. 4. — No. 1—2. — P. 24—33.

274. *Varjola P.* The Etholén collection. The ethnographic Alaska collection of Adolf Etholén and his contemporaries in the National Museum of Finland. — Helsinki: National Board of Antiquities of Finland, 1990. — 336 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрация 1. Рошилин. Рисунок «Белый медведь и рыбак». 1918. Источник: *Pälsi S.* Arktisia kuvia: alkeellisia taideteoksia koillisesta Siperiasta. Helsinki: Otava, 1983. S. 47.

Иллюстрация 2. Рошилин. Эскиз для гравировки по кости «Сцены из жизни чукчей». 1935. Бумага, карандаш. 24,0 х 16,6. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10241.

Иллюстрация 3. Чукотские художники за работой (Карляйрыгин справа у яранги с моржовым бивнем в руках, Рошилин процарапывает рисунок). Фотография. 1918. Источник: Pohjankävijän päiväkirjasta: matkakuvauksia Beringiltä, Anadyrilta ja Kamtshatkasta. Helsinki: Otava, 1919. S. 95.

Иллюстрация 4. Рошилин. Рисунок «Добровольная смерть путем удушения (слева), ранения ножом (справа)». 1918. Pohjankävijän päiväkirjasta: matkakuvauksia Beringiltä, Anadyrilta ja Kamtshatkasta. Helsinki: Otava, 1919. S. 114.

Иллюстрация 5. Рошилин. Эскизы для гравировки по кости. 1933—1935. Бумага, карандаш. 17,0 х 23,5. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10225.

Иллюстрация 6. Онно, Рошилин (автор эскиза), Сейгутегин Иван (автор и исполнитель формы). 1935. Клык моржа, резьба, гравировка цветная. 8,2 х 6,7. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 1606/1.

Иллюстрация 7. Чаун-Чукотская культбаза. Фотография. 1934. Фотобумага, фотопечать. 9,0 х 14,0. Из собрания МОКМ. Номер по КП: 5692.

Иллюстрация 8. Чукотская культбаза. Фотография. 1932. Фотобумага, фотопечать. 22,0 х 28,8. Из собрания ГЦМСИР. Номер по КП: 31353/110.

Иллюстрация 9. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Трость. 1920-е. Клык моржа, резьба. 17,0 х 95,5. Из собрания ДВХМ. Номер по КП: 2580.

Иллюстрация 10. Неизвестный мастер. Подсвечник (часть чернильного прибора). Начало XX в. Клык моржа, резьба. 13,4 х 8,7 х 3,3. Из собрания ДВХМ. Номер по КП: 2606.

Иллюстрация 11. Вуантенереги. Пресс-папье (часть чернильного прибора). 1932. Клык моржа, резьба, гравировка. 9,0 х 16,5 х 5,5. Из собрания ДВХМ. Номер по КП: 736.

Иллюстрация 12. Джоу. Пеликен. 1920-е. Клык моржа, резьба. 4,4 х 2,0 х 2,4. Из собрания ДВХМ. Номер по КП: 691.

Иллюстрация 13. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Группа резная из моржового клыка. Начало XX в. Клык моржа, резьба. 14,0 х 21,0 х 8,0. Из собрания ДВХМ. Номер по КП: 2565.

Иллюстрация 14. Александр Леонидович Горбунков. Фотография. 1946. Фотобумага, фотопечать. ПМА 2023.

Иллюстрация 15. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Предмет из моржового клыка (фрагмент ручки ритуального ведра?). Конец XIX в. Клык моржа, резьба. 10,0 х 4,0 х 3,0. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 434-67/39.

Иллюстрация 16. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Игрушка (?) из моржового клыка. Конец XIX в. Клык моржа, резьба. 2,0 х 1,3 х 1,5. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 434-68/6.

Иллюстрация 17. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Игрушка (?) из моржового клыка. Конец XIX в. Клык моржа, резьба. 6,5 х 1,0 х 2,5. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 434-66/5.

Иллюстрация 18. Служебное удостоверение А. Л. Горбункова. Фотография. 1933. Фотобумага, фотопечать. Источник: АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/59. Л. 3.

Иллюстрация 19. Изображение пеликенов из кости. Негатив на гибком носителе. 1934—1939. 9,0 х 12,0. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: И 591-683.

Иллюстрация 20. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Расписанная кожа мандарки. 1860—1870. Кожа, пигмент. Из собрания Музея Питт-Риверса.

Иллюстрация 21. Леонтьев В. В. Фотография. Общий вид старой косторезной мастерской. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Фотобумага, фотопечать. 12,0 х 18,1. 1957. Из собрания МОКМ. Номер по КП: 34409/586.

Иллюстрация 22. Инструменты Комиссарова С. К. ПМА 2023.

Иллюстрация 23. Инструменты Гемауге З. А. ПМА 2024.

Иллюстрация 24. Карта Чукотского полуострова с отмеченными селами Чаплино, Сиреники, Наукан, Дежнёв и Уэлен, где в 1930-е гг. работали косторезные мастерские.

Иллюстрация 25. Иохельсон В. И. Моржовый клык с рисунками эскимосской работы с острова Св. Лаврентия. Негатив на стеклянном носителе. 1909. 13,0 х 18,0. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 2826-243.

Иллюстрация 26. Иохельсон В. И. Моржовый клык с рисунками эскимосской работы с острова Св. Лаврентия. Негатив на стеклянном носителе. 1909. 13,0 х 18,0. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 2826-242.

Иллюстрация 27. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Ручка от ритуального ведра. Начало XX в. Моржовый клык, резьба, гравировка. 25,7 х 3,0. Из собрания Государственного объединенного музея-заповедника истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева. Номер по КП: 1215/1.

Иллюстрация 28. Ручка ведерка (длина 18,5). Негатив. Начало XX в. Клык моржа, резьба, гравировка. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/24092.

Иллюстрация 29. Микалентная копия петроглифов р. Пегтымель, изготовленная в ходе экспедиции ИА РАН. 2005—2008. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки».

Иллюстрация 30. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Расписанная кожа мандарки (фрагмент). 1860—1870. Кожа, пигмент. Из собрания Музея Питт-Риверса.

Иллюстрация 31. Гемауге (?). Шхуна. 1950-е. Клык моржа, китовый ус, металл (гвозди), резьба, гравировка. 37,0 х 48,0 х 9,0. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 7927.

Иллюстрация 32. Эмкуль Вера. Гравированный клык «Сказка о Лельгыльне» (фрагмент). 1946. Клык моржа, гравировка цветная. 56,0 х 3,7 х 7,3. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 889.

Иллюстрация 33. Эмкуль Вера. Гравированный клык «Сказка о Лельгыльне» (фрагмент). 1946. Клык моржа, гравировка цветная. 56,0 х 3,7 х 7,3. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 889.

Иллюстрация 34. Эмкуль Вера. Гравированный клык «Сказка о Лельгыльне» (фрагмент). 1946. Клык моржа, гравировка цветная. 56,0 х 3,7 х 7,3. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 889.

Иллюстрация 35. Скульптурная композиция. Негатив. 1933—1934. Собрание Горбункова. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/6563.

Иллюстрация 36. Скульптура «Медведь». Негатив. 1930-е. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/24144.

Иллюстрация 37. Лейвун. Гравированный клык «Жизнь береговых чукчей». 1930-е. Клык моржа, гравировка цветная. 63,0 х 4,5 х 4,6. Из собрания ГМВ. Номер по КП: 38200.

Иллюстрация 38. Онно. Гравированный клык. 1934. Клык моржа, гравировка цветная. 45,0 х 6,0 х 4,5. Из собрания ГЦМСИР. Номер по КП: 35327/3.

Иллюстрация 39. Рошилин (?). Гравированный клык. 1930-е. Клык моржа, гравировка. 32,0 х 7,0 х 3,0. Из частной коллекции.

Иллюстрация 40. Рошилин (?). Гравированный клык. 1930-е. Клык моржа, гравировка. 32,0 х 7,0 х 3,0. Из частной коллекции.

Иллюстрация 41. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык. 1930-е. Клык моржа, гравировка. 25,0 х 6,0 х 2,5. Из частной коллекции.

Иллюстрация 42. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык. 1925—1928-е. Клык моржа, гравировка цветная. 51,0 х 7,5 х 4,0. Из собрания РЭМ. Номер по КП: 8762-15397.

Иллюстрация 43. Ичель. Гравированный клык. 1953. Клык моржа, гравировка. 55,0 х 8,0 х 3,0. Из частной коллекции.

Иллюстрация 44. Ичель. Гравированный клык. 1953. Клык моржа, гравировка. 55,0 х 8,0 х 3,0. Из частной коллекции.

Иллюстрация 45. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953. Клык моржа, гравировка цветная. 57,0 х 6,3 х 3,1. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 6010-21.

Иллюстрация 46. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953. Клык моржа, гравировка цветная. 57,0 х 6,3 х 3,1. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 6010-21.

Иллюстрация 47. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953. Клык моржа, гравировка цветная. 57,0 х 6,3 х 3,1. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 6010-21.

Иллюстрация 48. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953. Клык моржа, гравировка цветная. 57,0 х 6,3 х 3,1. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 6010-21.

Иллюстрация 49. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953. Клык моржа, гравировка цветная. 57,0 х 6,3 х 3,1. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 6010-21.

Иллюстрация 50. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953. Клык моржа, гравировка цветная. 57,0 х 6,3 х 3,1. Из собрания МАЭ РАН. Номер по КП: 6010-21.

Иллюстрация 51. Рошилин. Эскиз для гравировки портсигара на тему «Звери тундры». 1934. Бумага, карандаш. 8,2 х 11,3. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10219.

Иллюстрация 52. Рошилин. Спичечница. Негатив. 1934. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/3166.

Иллюстрация 53. Рошилин. Рисунок «Медведи». 1935. Бумага, карандаш. 16,5 х 12,0. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10215.

Иллюстрация 54. Рошилин. Рисунок «Нерпы». 1935. Бумага, карандаш. 10,5 х 10,3. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10216.

Иллюстрация 55. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки на кости) «Сказка о Нанкхысьхате». 1933. Бумага, карандаш. 18,7 х 6,5. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10344.

Иллюстрация 56. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки на кости) «Сказка о Нанкхысьхате». 1933. Бумага, карандаш. 17,8 х 6,0. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10233.

Иллюстрация 57. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки на кости) «Сказка о Нанкхысьхате». 1933. Бумага, карандаш. 17,8 х 6,3. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10360.

Иллюстрация 58. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки на кости) «Сказка о Нанкхысьхате». 1933. Бумага, карандаш. 17,8 х 6,1. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10361.

Иллюстрация 59. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки на кости) «Сказка о Нанкхысьхате». 1933. Бумага, карандаш. 26,5 х 8,0. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10365.

Иллюстрация 60. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Детские рисунки. 1933. Бумага, карандаши цветные. 25,0 х 25,0. Из собрания СПИХМЗ. Номера по КП: НХТ-494/1, НХТ-494/2.

Иллюстрация 61. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Детский рисунок «Хоровод». 1933. Бумага, карандаши цветные. 18,0 х 14,0. Из собрания СПИХМЗ. Номера по КП: НХТ-422.

Иллюстрация 62. Нэпын. Орнамент. 1933. Бумага, карандаши цветные. 25,0 х 20,0. Из собрания СПИХМЗ. Номера по КП: НХТ-2668/17.

Иллюстрация 63. Нутескин. Орнамент. 1933. Бумага, карандаши цветные. 20,0 х 25,0. Из собрания СПИХМЗ. Номера по КП: НХТ-2668/20.

Иллюстрация 64. Фотография. Вуквол. Эскиз композиции «Песцы и лисички». 1933—1935. Источник: АВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/70. Л. 2.

Иллюстрация 65. Рошилин. Эскизы для гравировки по кости «Случай на охоте». 1934. Бумага, карандаш. 23,5 х 16,5. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10240.

Иллюстрация 66. Рошилин. Рисунок «Автобиография». 1934. Бумага, карандаш. 21,3 х 16,7. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10290.

Иллюстрация 67. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки) «Челюскинская эпопея». 1934. Бумага, карандаш. 6,5 х 13,5. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10337.

Иллюстрация 68. Репхыргин (?), Вуквол (автор рисунка), Ренвиль (?). Внешняя часть портсигара. Портсигар разъемный «Челюскинцы». 1934. Клык моржа, резьба, гравировка цветная. 10,0 х 5,9 х 3,0. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 6114/1.

Иллюстрация 69. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки) «Лагерь Шмидта». 1934. Бумага, карандаш. 6,5 х 12,8. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10334

Иллюстрация 70. Попов А. А. Экспонаты этнографической коллекции. Гравированный клык моржа (по рисунку Вуквола. 1935). Негатив. 1988.

Фотопленка. 6,0 х 6,0. Из собрания государственного объединенного музея-заповедника истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева. Номер по КП: 12910/71.

Иллюстрация 71. Репхыргин, Вуквол (автор рисунка), Ренвиль. Внутренняя часть портсигара. Портсигар разъемный «Челюскинцы». 1934. Клык моржа, резьба, гравировка цветная. 8,5 х 5,9 х 3,0. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 6114/2.

Иллюстрация 72. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки) «Лагерь Шмидта». 1934. Бумага, карандаш. 7,0 х 15,0. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10333.

Иллюстрация 73. Попов А. А. Экспонаты этнографической коллекции. Гравированный клык моржа (по рисунку Вуквола. 1935). Негатив. 1988. Фотопленка. 6,0 х 6,0. Из собрания государственного объединенного музея-заповедника истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева. Номер по КП: 12910/54.

Иллюстрация 74. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки) «Челюскинская эпопея». 1934. Бумага, карандаш. 7,0 х 11,2. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10338.

Иллюстрация 75. Попов А. А. Экспонаты этнографической коллекции. Гравированный клык моржа (по рисунку Вуквола. 1935). Негатив. 1988. Фотопленка. 6,0 х 6,0. Из собрания государственного объединенного музея-заповедника истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева. Номер по КП: 12910/24.

Иллюстрация 76. Кейнитегын. Рисунок (эскиз для гравировки) «Разделки туши моржа». 1934. Бумага, карандаш. 8,9 х 15,4. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10275.

Иллюстрация 77. Кейнитегын. Рисунок (эскиз для гравировки) «Охота на уток». 1934. Бумага, карандаш. 16,0 х 8,0. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10269.

Иллюстрация 78. Ренвиль. Клык «Сказка о Келе» (фрагмент). Негатив. 1938. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/26506.

Иллюстрация 79. Муравин Ю. Я., Муравин А. Ю. Краснова Надежда. Клык «Келе и девки» (фрагмент). Негатив. 1930-е. Из коллекции негативов по теме «Чукотские сказки». 1980-е. Из собрания МОКМ. Номер по КП: 14859/53.

Иллюстрация 80. Онно, Ренвиль. Эскиз для гравировки на тему сказки «На земле был великий голод». 1930-е. Бумага, карандаш. 8,0 х 3,8. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10236.

Иллюстрация 81. Онно, Ренвиль. Эскиз для гравировки на тему сказки «На земле был великий голод». 1930-е. Бумага, карандаш. 8,3 х 3,5. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-10237.

Иллюстрация 82. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Брошь. 1930-е. Клык моржа, резьба, гравировка. 2,5 х 5,2. Из собрания РГМАА. Номер по КП: О-293.

Иллюстрация 83. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Пластина фигурная (брошь?) «Нерпа, горностай, два песца и морж». 1930-е. Клык моржа, резьба, гравировка. 4,8 х 3,3. Из собрания ГМВ. Номер по КП: 38406/4.

Иллюстрация 84. Рошилин. Скульптура «Красноармеец». Негатив. 1934. Коллекция Горбункова. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/6572.

Иллюстрация 85. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Ручка от ритуального ведёрка. Конец XVIII — начало XIX вв. Клык моржа, резьба. 19,0 х 6,0. Из собрания государственного объединенного музея-заповедника истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева. Номер по КП: 11224/1.

Иллюстрация 86. Онно. Клык моржа. Фрагмент. 1940-е. Клык моржа, гравировка. 33,0 х 3,5. Из собрания КККМ. Номер по КП: ОФ 10146/192.

Иллюстрация 87. Рошилин. Клык «Рождение кита». Негатив. 1930-е. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/1017.

Иллюстрация 88. Вуквол. Клык «Челюскинцы». 1934. Клык моржа, гравировка цветная. 63,0 х 8,5 х 3,5. Из собрания ГЦМСИР. Номер по КП: 31772/31.

Иллюстрация 89. Негатив. Репхыргин, Вуквол (автор рисунка), Ренвиль. Портсигар разъемный «Челюскинцы». 1934. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Стекло. 6,5 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/938.

Иллюстрация 90. Эйгук. Клык «Челюскинцы». 1930-е. Клык моржа, гравировка цветная. 60,0 х 6,7 х 3,5. Из собрания СПИХМЗ. Номер по КП: НХТ-195.

Иллюстрация 91. Илькей Е. Т. Клык «Челюскинцы». 1985. Клык моржа, гравировка цветная. 63,0 х 5,0 х 7,5. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 7130.

Иллюстрация 92. Илькей Е. Т. Клык «Челюскинцы» (фрагмент). 1985. Клык моржа, гравировка цветная. 63,0 х 5,0 х 7,5. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 7130.

Иллюстрация 93. Эргиро М. А. Клык «Челюскинцы». 2024. Клык моржа, гравировка цветная. 45,0 х 5,0 х 4,0. ПМА 2024.

Иллюстрация 94. Яхтан. Клык «Танцы на празднике кита». 1930-е. Клык моржа, резьба. 53,0 х 5,0 х 3,5. Из собрания ГЦМСИР. Номер по КП: 32778/9Ж.

Иллюстрация 95. Негатив. Ёмрыкаин Василий. Клык «Праздник кита» (фрагмент). 1975. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/35662.

Иллюстрация 96. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Клык «Олений поезд, аргиш». 1920—1930-е. Клык моржа, резьба. 76,0 х 8,0. Из собрания РЭМ. Номер по КП: 13153-60.

Иллюстрация 97. Эмкуль Вера. Клык «Олений поезд». 1964. Клык моржа, гравировка цветная. 49,0 х 3,3 х 6,0. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 849.

Иллюстрация 98. Аромке. Портсигар «Великан Лельгыльн». 1939. Клык моржа, резьба. 9,5 х 6,5 х 3,5. Из собрания ГЦМСИР. Номер по КП: 32778/2Б.

Иллюстрация 99. Эмкуль Вера. Клык «Сказка о Лельгыльне». 1946. Клык моржа, гравировка цветная. 56,0 х 3,7 х 7,3. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 889.

Иллюстрация 100. Теютина Л. И. (по образцу Эмкуль В.) Клык «Сказка о Лельгыльне». 2001. Клык моржа, гравировка цветная. 62,0 х 4,5 х 7,5. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 8502/8.

Иллюстрация 101. Эйнес Л. В. (по образцу Эмкуль В.) Клык «Сказка о Лельгыльне». 2009. Клык моржа, гравировка цветная. 57,0 х 8,1 х 4,1. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 9338.

Иллюстрация 102. Эмкуль Вера. Клык «Куркыль». 1955. Клык моржа, гравировка цветная. 55,0 х 5,5 х 3,0. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 6178.

Иллюстрация 103. Гумауге М. Клык «Куркыль». 1966—1970. Клык моржа, гравировка цветная. 53,0 х 6,0 х 4,0. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 999.

Иллюстрация 104. Эйнес Л. В. (по образцу Тынатваль Г.). Клык «Как вороны похитили девушку». 1992. Клык моржа, гравировка цветная. 50,0 х 3,0 х 6,3. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 8112.

Иллюстрация 105. Тынатваль Г. Клык «Как вороны похитили девушку». 1973. Клык моржа, гравировка цветная. 47,0 х 4,0 х 6,5. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 7897.

Иллюстрация 106. Ёмрыкаин В. Клык «Легенда о китенке». 1975. Клык моржа, гравировка цветная. 53,5 х 7,2 х 4,1. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 22436.

Иллюстрация 107. Илькей Е. Т. (по образцу Ёмрыкаина В.). Клык «Легенда о китенке». 1980. Клык моржа, гравировка цветная. 55,8 х 7,0 х 3,5. Из собрания МОКМ. Номер по КП: 5886.

Иллюстрация 108. Эйнес Л. И. (по образцу Тынатваль Г.). Клык «Про китенка». 1982. Клык моржа, гравировка цветная. 66,5 х 4,5 х 6,7. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 5949.

Иллюстрация 109. Эргиро М. А. Клык «Легенда о ките». 2009. Клык моржа, гравировка цветная. 55,2 х 5,4 х 1,3. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 9318.

Иллюстрация 110. Хухутан. Скульптурная композиция «Охота на нерпу». 1945—1957. Клык моржа, резьба. 8,0 х 7,0 х 3,8. Из собрания МЦ «Наследие Чукотки». Номер по КП: 877.

Иллюстрация 111. Хухутан (резчик), Эмкуль В. (гравер). Скульптурная композиция «Охота на нерпу». 1957. Клык моржа, резьба, гравировка цветная. 7,7 х 10,2 х 4,0. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 6139.

Иллюстрация 112. Скульптурная композиция «Охота на нерпу». Негатив. 1969. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 8,5. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/26848.

Иллюстрация 113. Тымнетагин А. Я. Скульптурная композиция «Охота на нерпу». 1976. Клык моржа, резьба. 8,9 х 2,5 х 6,0. Из собрания УКМ. Номер по КП: 289.

Иллюстрация 114. Игнатовский А. (резчик), Аккай К. (гравер). Скульптурная композиция «Охота на нерпу». 1983. Клык моржа, резьба. 10,5 х 8,0 х 4,3. Из частной коллекции.

Иллюстрация 115. Александр Леонидович Горбунков с супругой — Ниной Лукиничной Горбунковой. Фотография. 1971. 9,0 х 6,0. Фото из личного архива Ю. А. Широкова.

Иллюстрация 116. Тынатваль Г. Клык «Карахан и Митлянская в Уэлене». Негатив. 1975. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП».

Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/35846.

Иллюстрация 117. Тынатваль Г. Клык «Карахан и Митлянская в Уэлене». Негатив. 1975. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/35849.

Иллюстрация 118. Тынатваль Г. Клык «Карахан и Митлянская в Уэлене». Негатив. 1975. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/35850.

Иллюстрация 119. Гемауге З. А. Стакан «Охота на моржа». Негатив. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/47714.

Иллюстрация 120. Эйнес Д. И. Украшения (серьги, кольцо). Негатив. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/47716.

Иллюстрация 121. Эйнес Л. И. Клык моржа «На суше и на море». Негатив. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33449/2523.

Иллюстрация 122. Тынатваль Г. Клык моржа (фрагмент). 1945. Клык моржа, гравировка цветная. 32,0 х 5,0 х 2,0. Из частной коллекции.

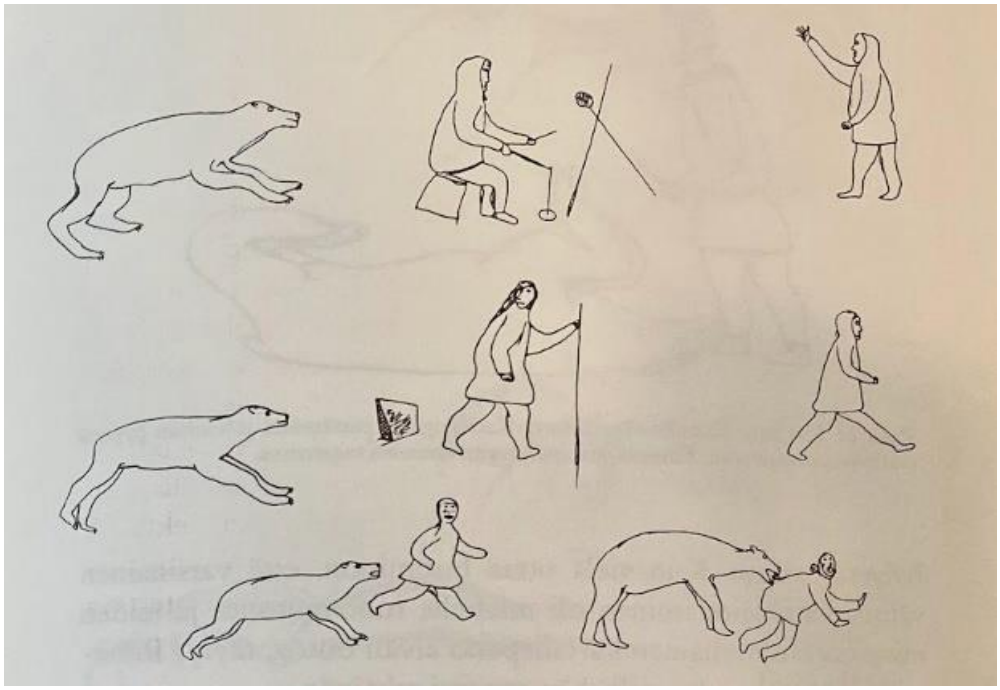
Иллюстрация 123. Тынатваль Г. Клык моржа (фрагмент). 1945. Клык моржа, гравировка цветная. 32,0 х 5,0 х 2,0. Из частной коллекции.

Иллюстрация 124. Тынатваль Г. Клык моржа «Охота и оленеводство» (фрагмент). 1969. Негатив. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/25641.

Иллюстрация 125. Тынатваль Г. Клык моржа «Похищение женщины» (фрагмент). 1975. Негатив. Материалы из коллекции «Фототека

НИИХП». Пленка. 6,0 х 9,0. 1950-е—1990-е. Из собрания ВМДИ. Номер по КП: 33448/35847.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Рошилин. Рисунок «Белый медведь и рыбак». 1918.



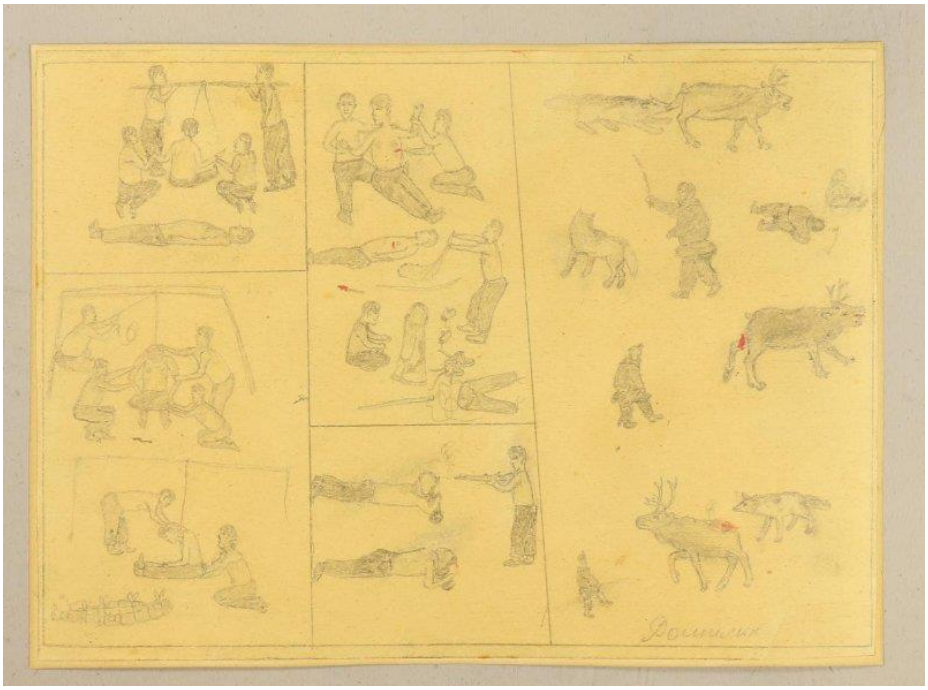
Ил. 2. Рошилин. Эскиз для гравировки по кости «Сцены из жизни чукчей». 1935.



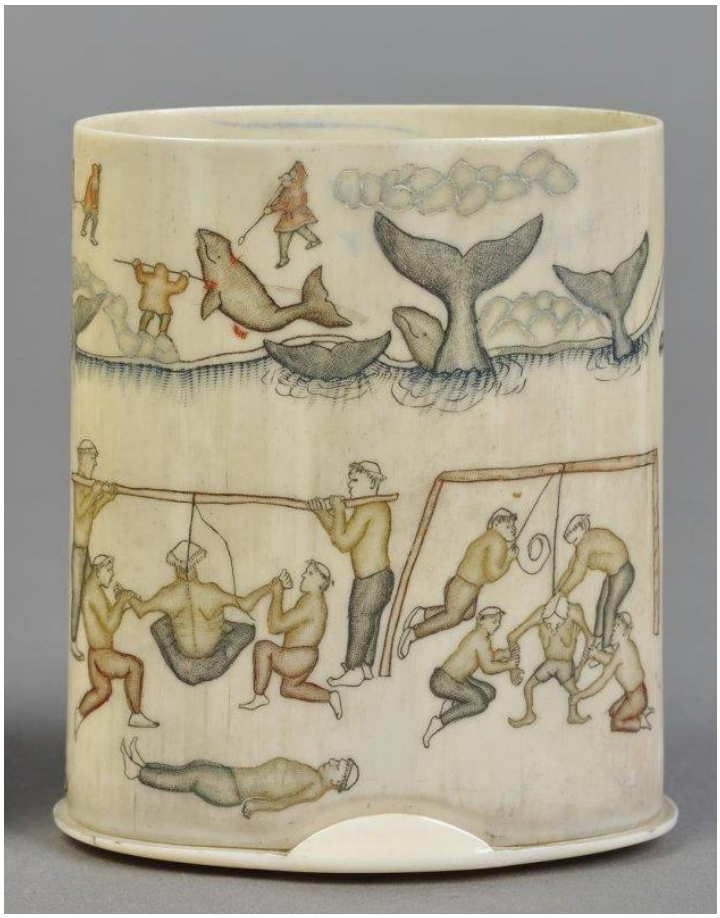
Ил. 3. Чукотские художники за работой (Карляйрыгин справа у яранги с моржовым бивнем в руках, Рошилин процарапывает рисунок). Фотография. 1918.



Ил. 4. Рошилин. Рисунок «Добровольная смерть путем удушения (слева), ранения ножом (справа)». 1918.



Ил. 5. Рошилин. Эскизы для гравировки по кости. 1933—1935.



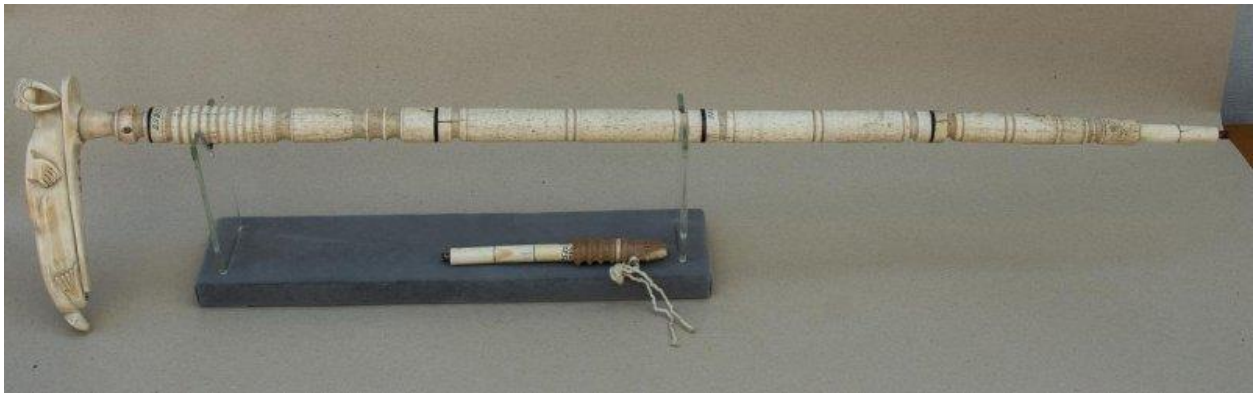
Ил. 6. Онно, Рошилин (автор эскиза), Сейгутегин Иван (автор и исполнитель формы). 1935.



Ил. 7. Чаун-Чукотская культбаза. Фотография. 1934.



Ил. 8. Чукотская культбаза. Фотография. 1932.



Ил. 9. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Трость. 1920-е.



Ил. 10. Неизвестный мастер. Подсвечник (часть чернильного прибора). Начало XX в.



Ил. 11. Вуантенереги. Пресс-папье (часть чернильного прибора). 1932.



Ил. 12. Джоу. Пеликен. 1920-е.



Ил. 13. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Группа резная из моржового клыка. Начало XX в.



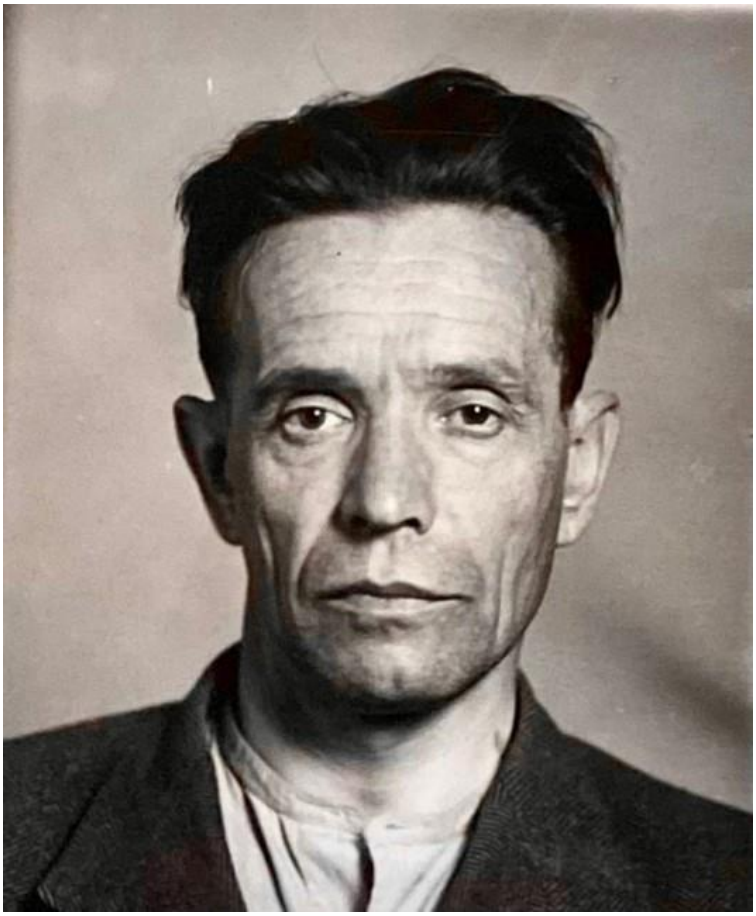
Ил. 14. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Предмет из моржового клыка (фрагмент ручки ритуального ведра?). Конец XIX в.



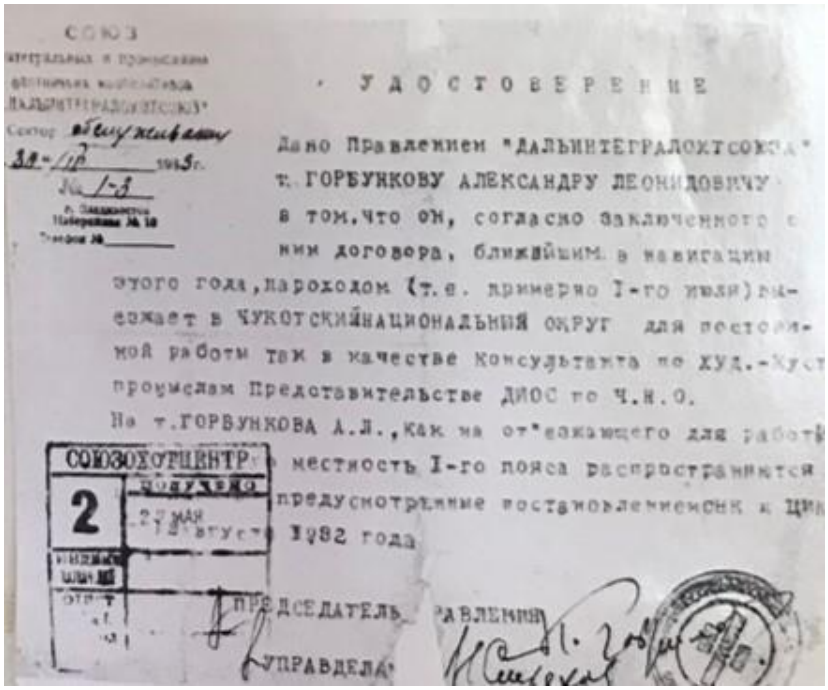
Ил. 15. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Игрушка (?) из моржового клыка. Конец XIX в.



Ил. 16. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Игрушка (?) из моржового клыка. Конец XIX в.



Ил. 17. Александр Леонидович Горбунков. Фотография. 1946.



УДОСТОВЕРЕНИЕ

Дано Правлением "ДАЛЬИНТЕГРАЛОХТСОЮЗА"
т. ГОРБУНКОВУ АЛЕКСАНДРУ ЛЕОНИДОВИЧУ
в том, что он, согласно заключенного с
ним договора, ближайшим в навигации
этого года, пароходом (т.е. примерно 1-го июля) вы-
езжает в ЧУКОТСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОКРУГ для постоян-
ной работы так в качестве Консультанта по Худ.-Хуст
промыслам Представительстве ДИОС по Ч.Н.О.
На т.ГОРБУНКОВА А.Л., как на отъезжающего для работы
местность I-го пояса распространяются
предусмотренные постановлением СНК и ЦИК
1932 года

Председатель Правления

Управдела

СОЮЗОХОТЦЕНТР
2

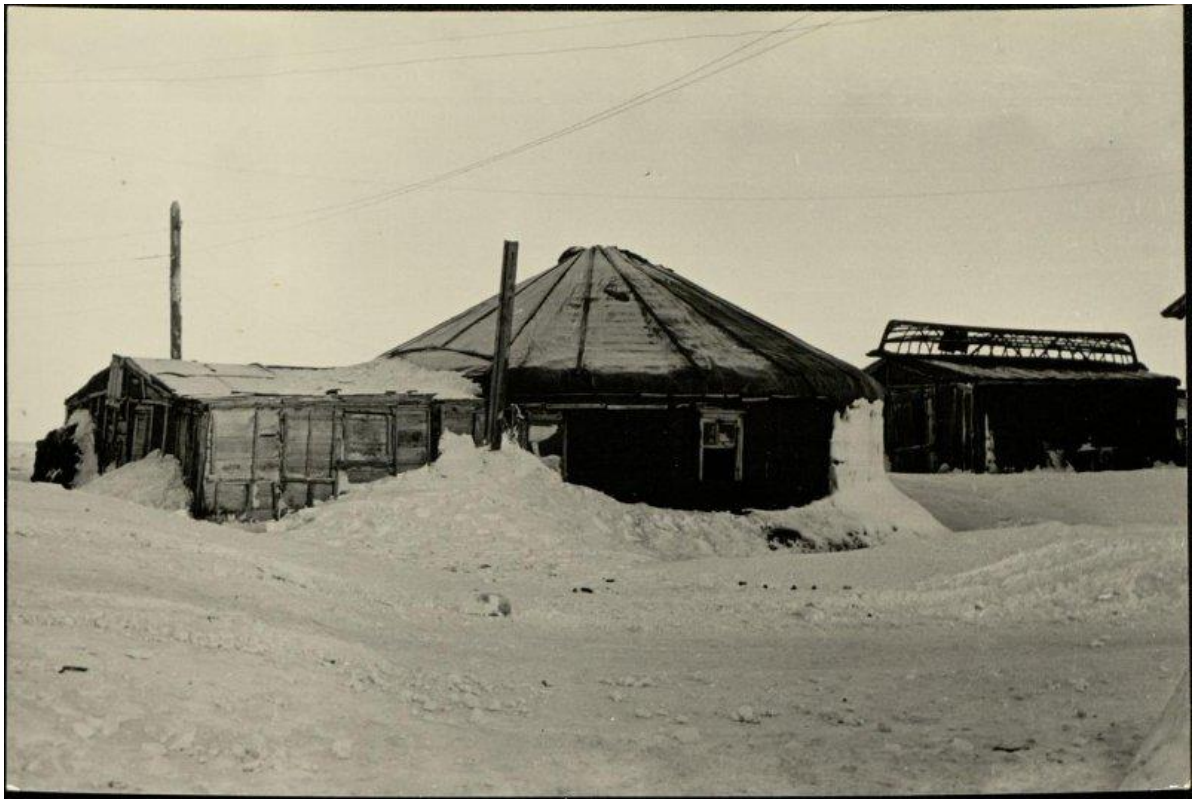
Ил. 18. Служебное удостоверение А. Л. Горбункова. Фотография. 1933.



Ил. 19. Изображение пеликенов из кости. Негатив на гибком носителе. 1934—1939.



Ил. 20. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Расписанная кожа мандарки. 1860—1870.



Ил. 21. Леонтьев В. В. Фотография. Общий вид старой косторезной мастерской.



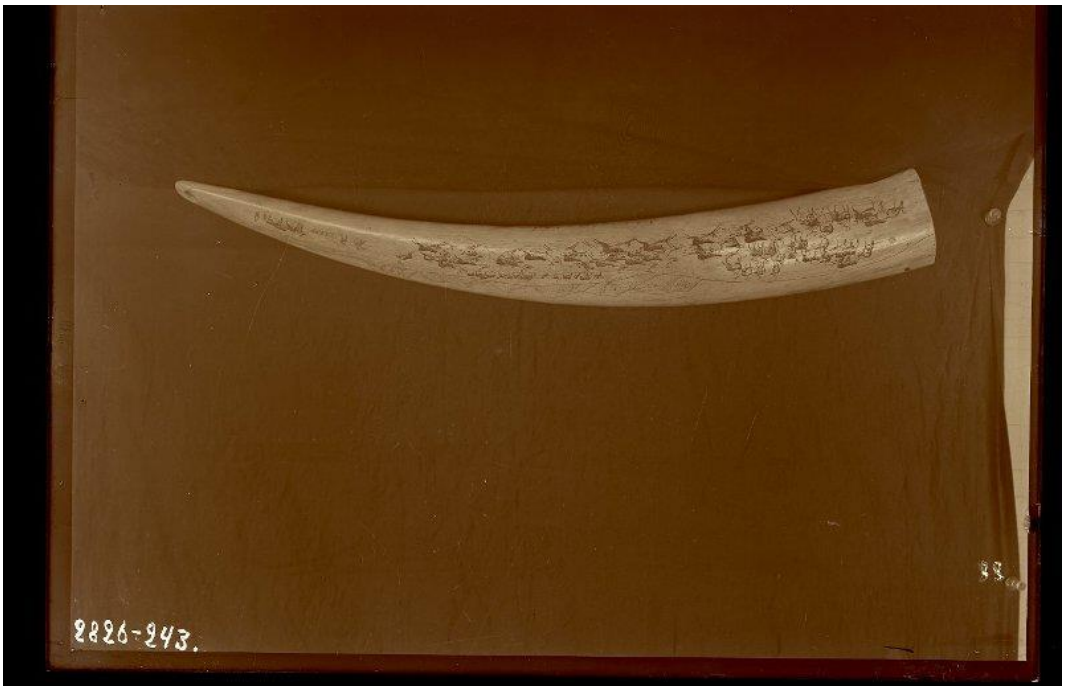
Ил. 22. Инструменты С. К. Комиссарова.



Ил. 23. Инструменты З. А. Гемауге.



Ил. 24. Карта Чукотского полуострова с отмеченными селами Чаплино, Сиреники, Наукан, Дежнёв и Уэлен, где в 1930-е гг. работали косторезные мастерские.



Ил. 25. Иохельсон В. И. Моржовый клык с рисунками эскимосской работы с острова Св. Лаврентия. Негатив на стеклянном носителе. 1909.



Ил. 26. Иохельсон В. И. Моржовый клык с рисунками эскимосской работы с острова Св. Лаврентия. Негатив на стеклянном носителе. 1909.



Ил. 27. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Ручка от ритуального ведра. Начало XX в.



Ил. 28. Ручка ведерка. Негатив. Начало XX в.



Ил. 29. Петроглифы р. Пегтымель (фрагмент). Микалентная копия. 2005—2008.



Ил. 30. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Расписанная кожа мандарки (фрагмент). 1860—1870.



Ил. 31. Гемауге (?). Шхуна. 1950-е.



Ил. 32. Эмкуль Вера. Гравированный клык «Сказка о Лельгыльне» (фрагмент). 1946.



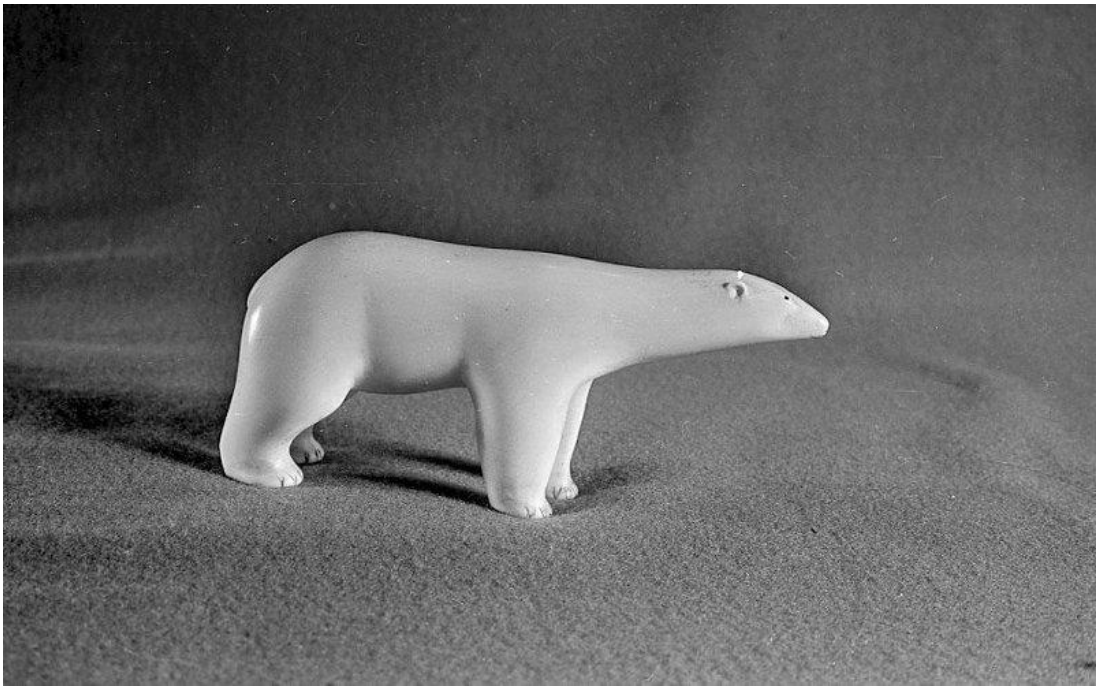
Ил. 33. Эмкуль Вера. Гравированный клык «Сказка о Лельгыльне» (фрагмент). 1946.



Ил. 34. Эмкуль Вера. Гравированный клык «Сказка о Лельгыльне» (фрагмент). 1946.



Ил. 35. Скульптурная композиция. Негатив. 1933—1934.



Ил. 36. Скульптура «Медведь». Негатив. 1930-е.



Ил. 37. Лейвун. Гравированный клык «Жизнь береговых чукчей». 1930-е.



Ил. 38. Онно. Гравированный клык. 1934.



Ил. 39. Рошилин (?). Гравированный клык. 1930-е.



Ил. 40. Рошилин (?). Гравированный клык. 1930-е.



Ил. 41. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык. 1930-е.



Ил. 42. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык. 1925—1928-е.



Ил. 43. Ичель. Гравированный клык. 1953.



Ил. 44. Ичель. Гравированный клык. 1953.



Ил. 45. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953.



Ил. 46. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953.



Ил. 47. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953.



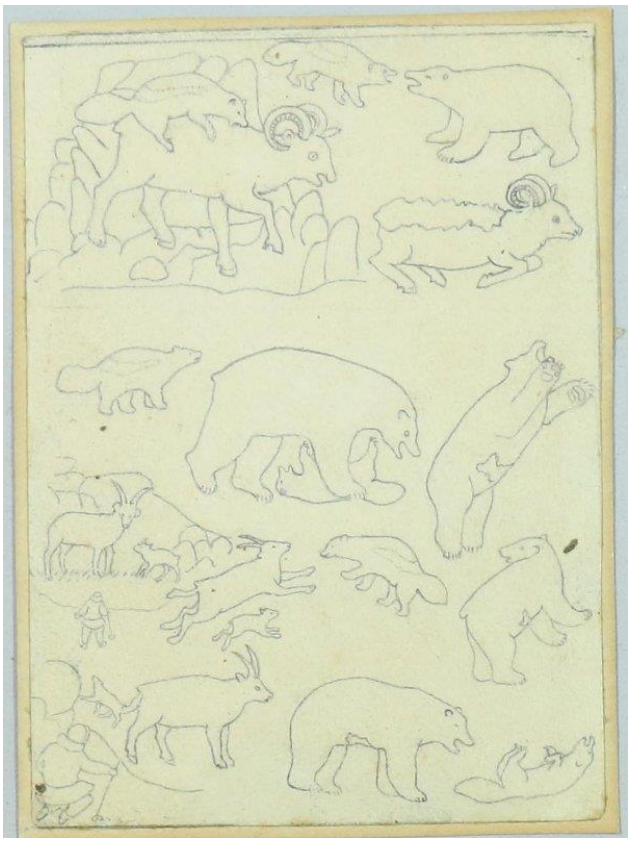
Ил. 48. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953.



Ил. 49. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953.



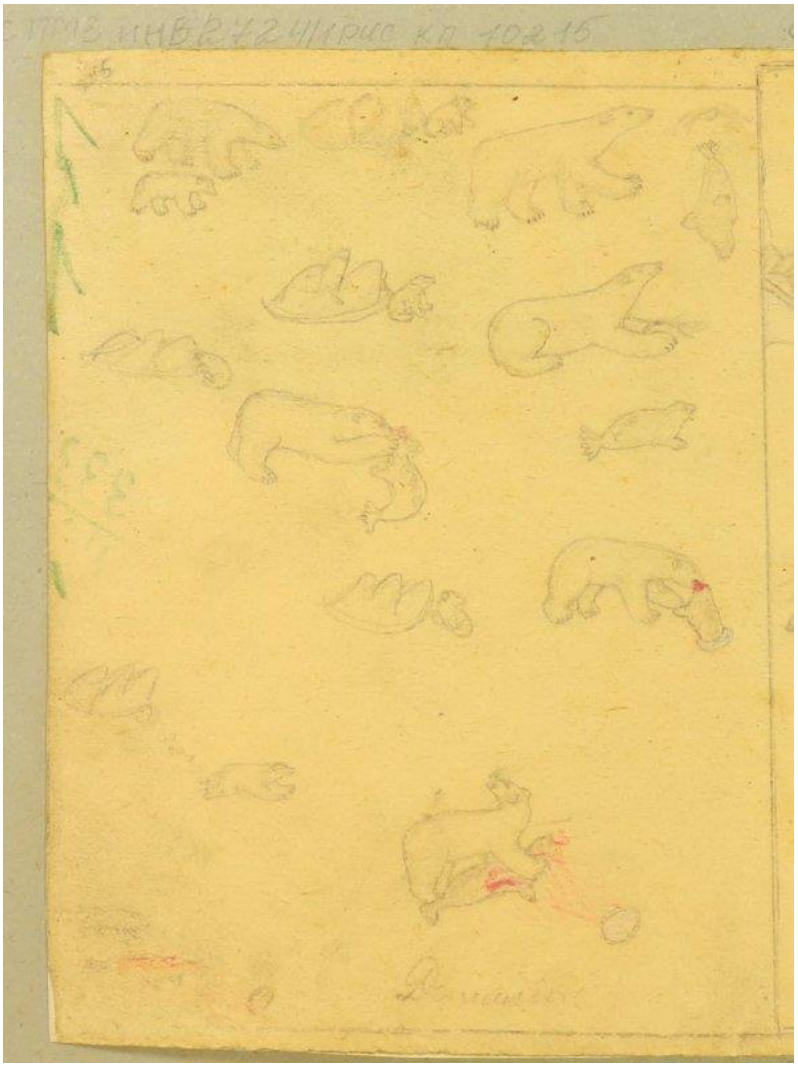
Ил. 50. Неизвестный мастер (чукчи, эскимосы). Гравированный клык (фрагмент). Не позднее 1953.



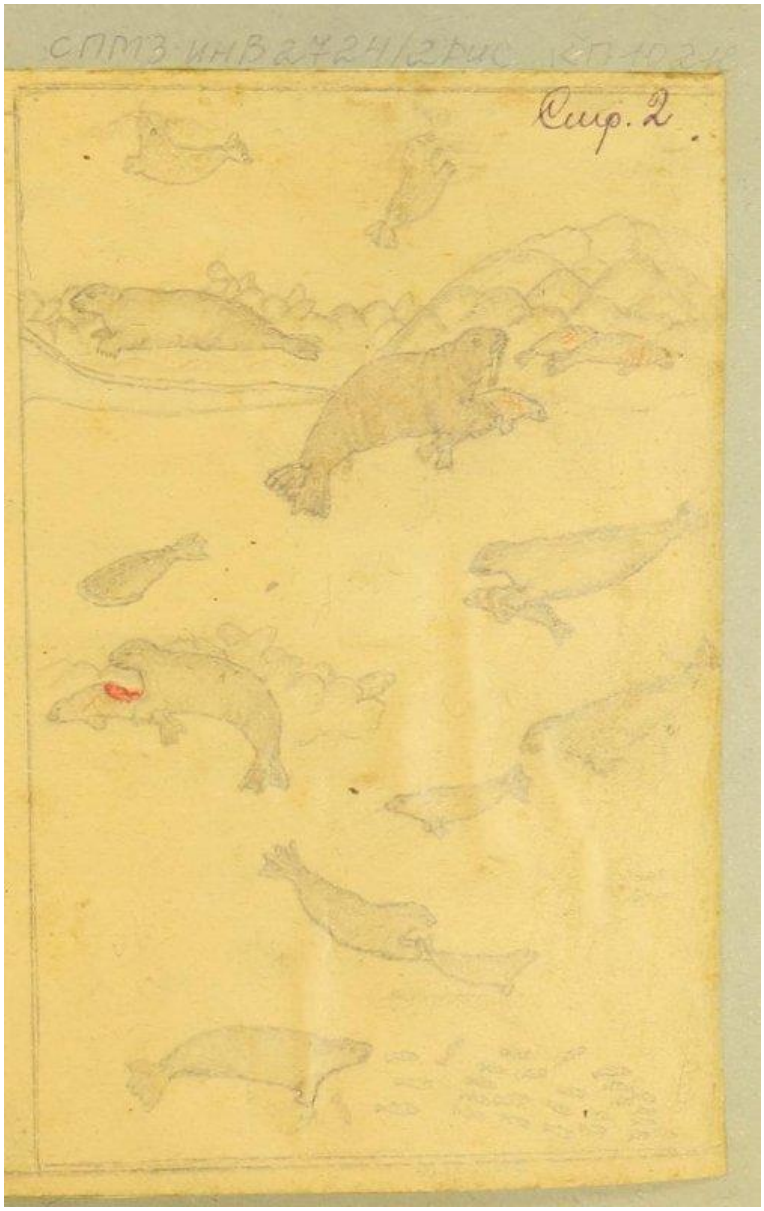
Ил. 51. Рошилин. Эскиз для гравировки на тему «Звери тундры». 1934.



Ил. 52. Рошилин. Спичечница. Негатив. 1934.



Ил. 53. Рошилин. Рисунок «Медведи». 1935.



Ил. 54. Рошилин. Рисунок «Нерпы». 1935.



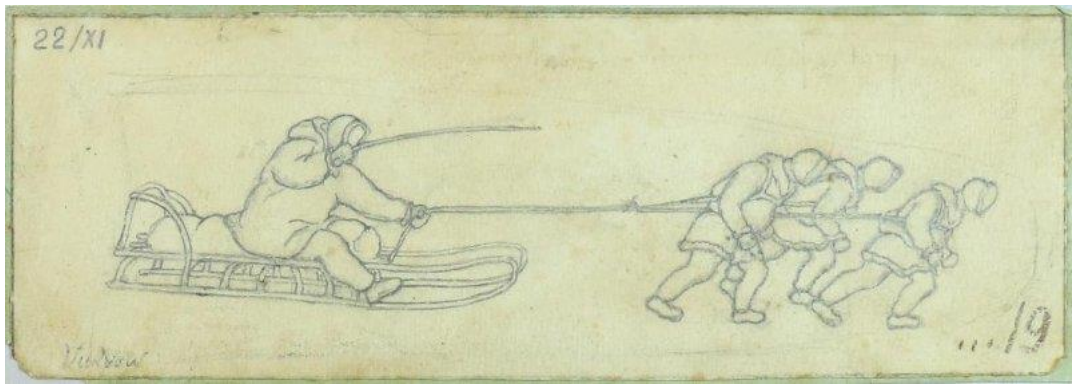
Ил. 55. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки на кости) «Сказка о Нанкхысьхате». 1933.



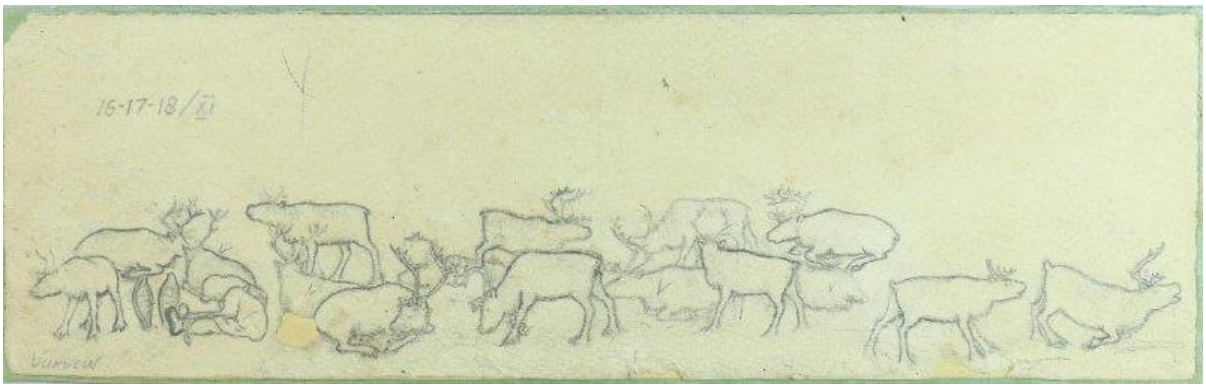
Ил. 56. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки на кости) «Сказка о Нанкхысьхате». 1933.



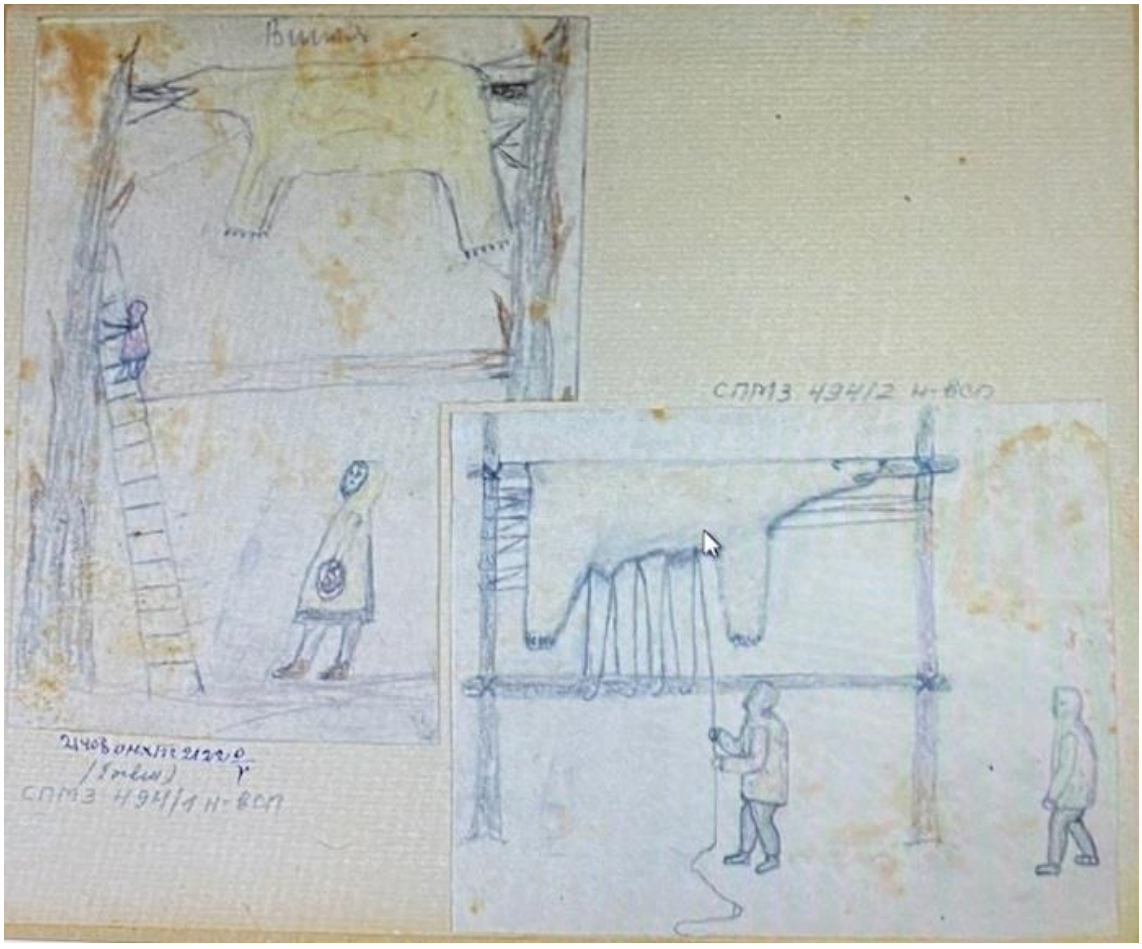
Ил. 57. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки на кости) «Сказка о Нанкхысьхате». 1933.



Ил. 58. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки на кости) «Сказка о Нанкхысьхате». 1933.



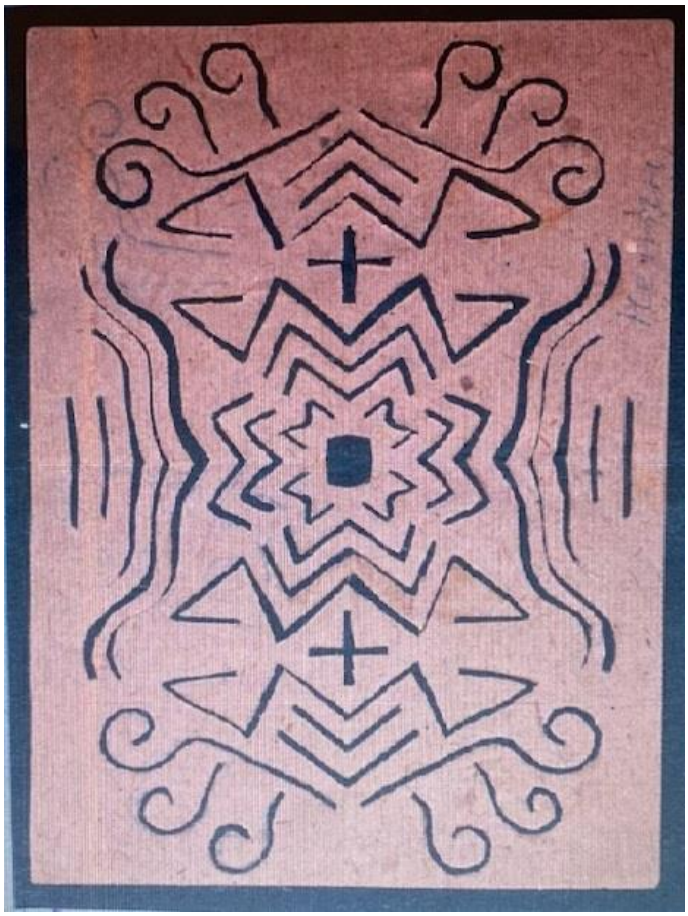
Ил. 59. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки на кости) «Сказка о Нанкхысьхате». 1933.



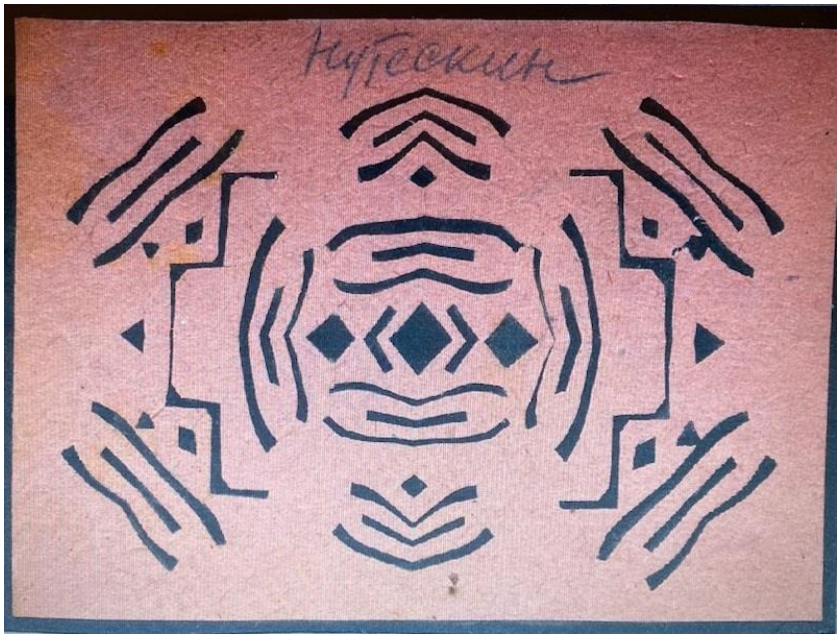
Ил. 60. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Детские рисунки. 1933.



Ил. 61. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Детский рисунок «Хоровод». 1933.



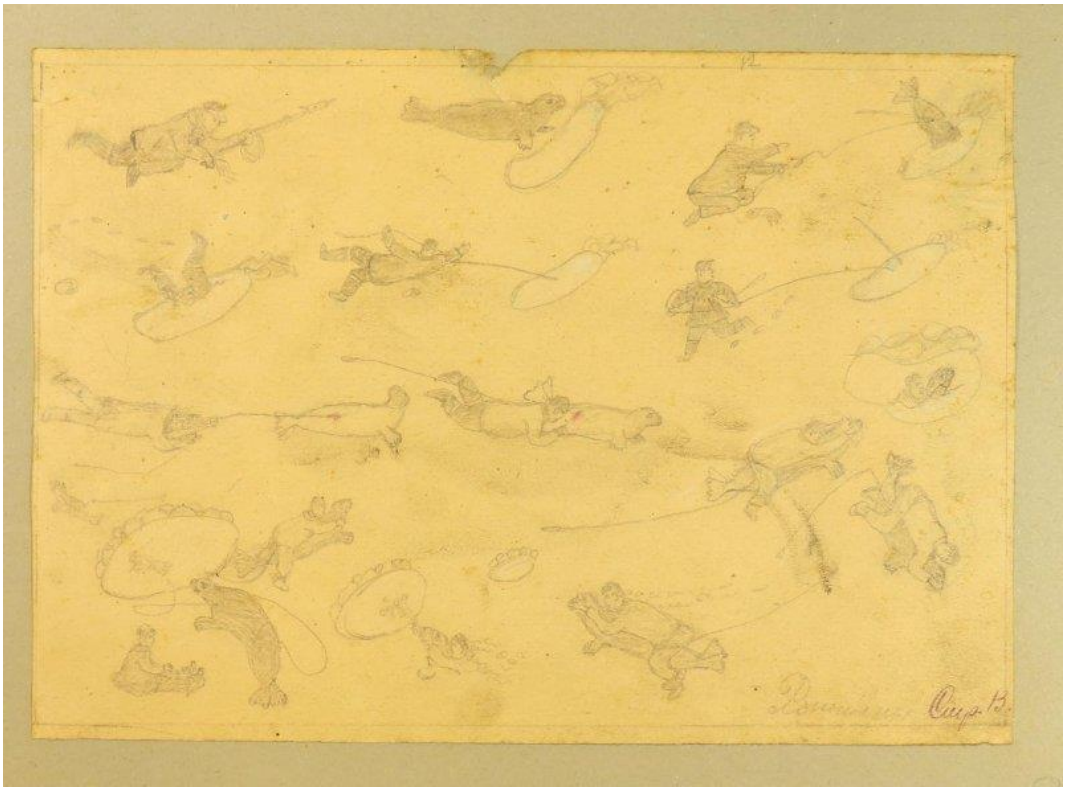
Ил. 62. Нэпын. Орнамент. 1933.



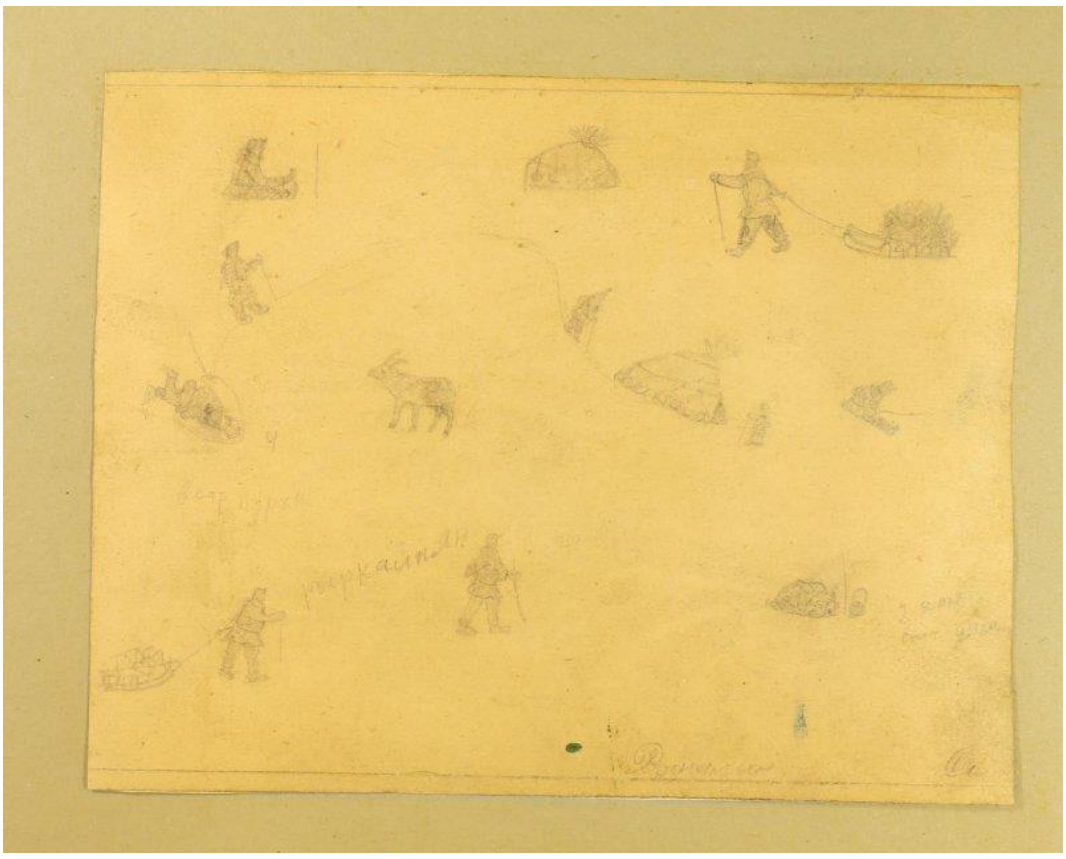
Ил. 63. Нутескин. Орнамент. 1933.



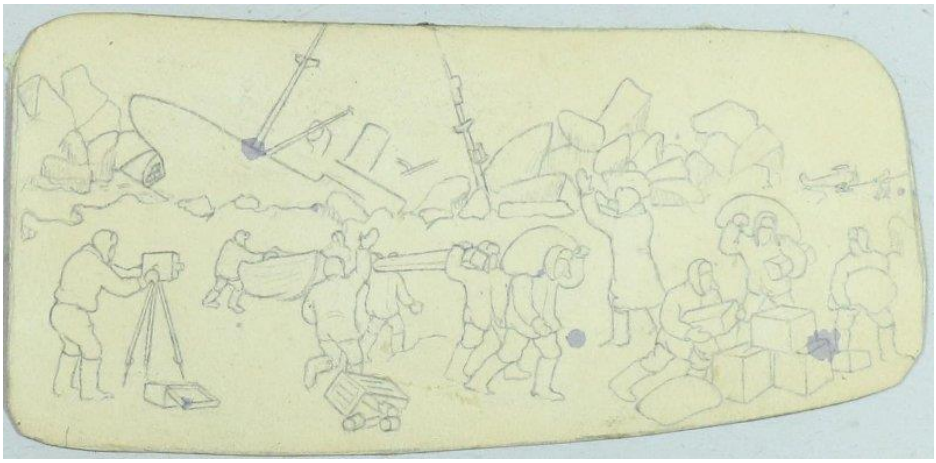
Ил. 64. Фотография. Вуквол. Эскиз композиции «Песцы и лисички». 1933—1935.



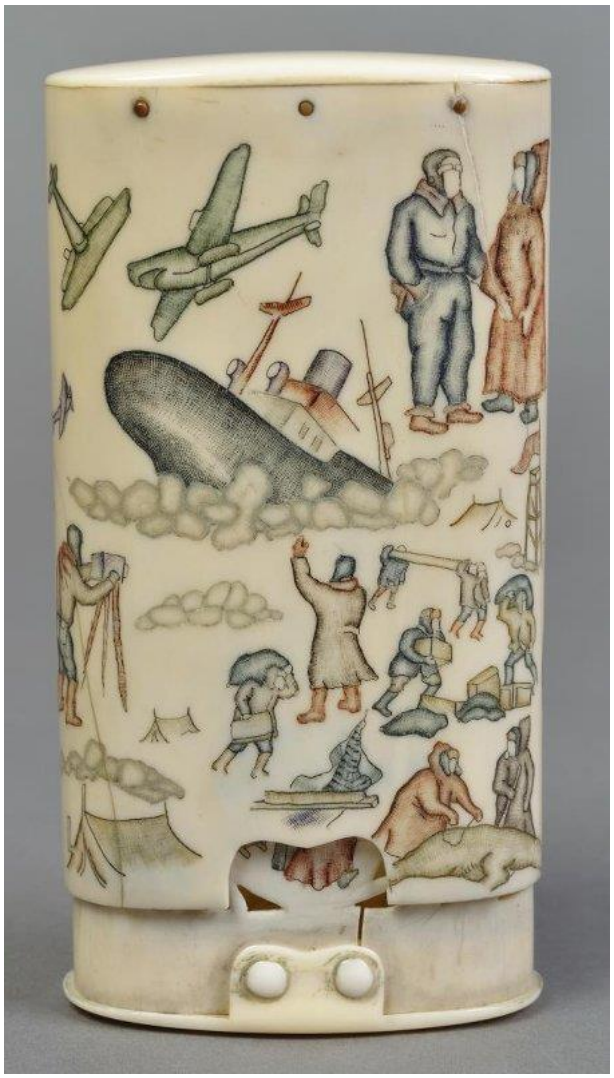
Ил. 65. Рошилин. Эскизы для гравировки по кости «Случай на охоте». 1934.



Ил. 66. Рошилин. Рисунок «Автобиография». 1934.



Ил. 67. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки) «Челюскинская эпопея». 1934.



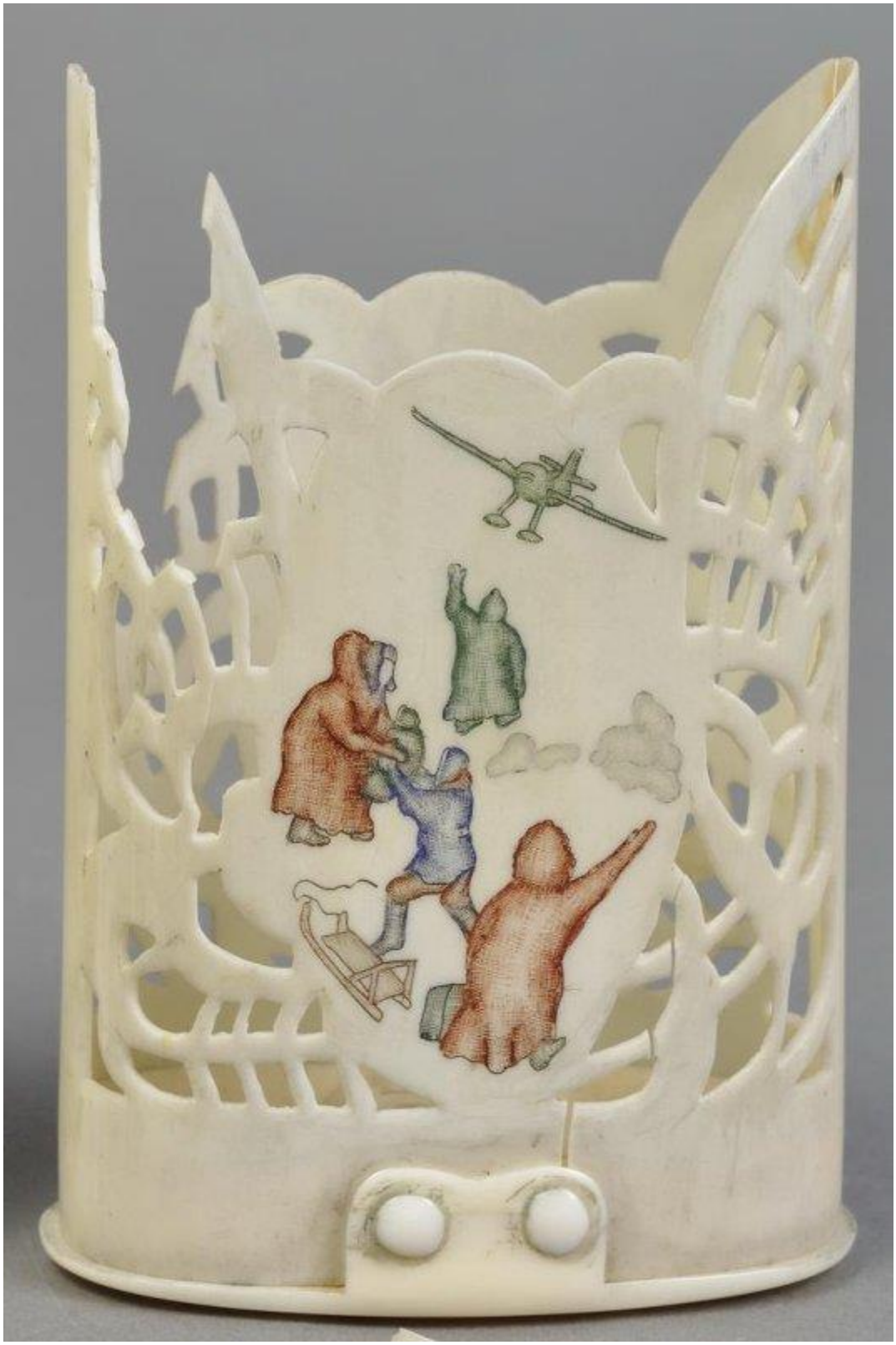
Ил. 68. Репхыргин, Вуквол (автор рисунка), Ренвиль. Внешняя часть портсигара. Портсигар разъемный «Челюскинцы». 1934.



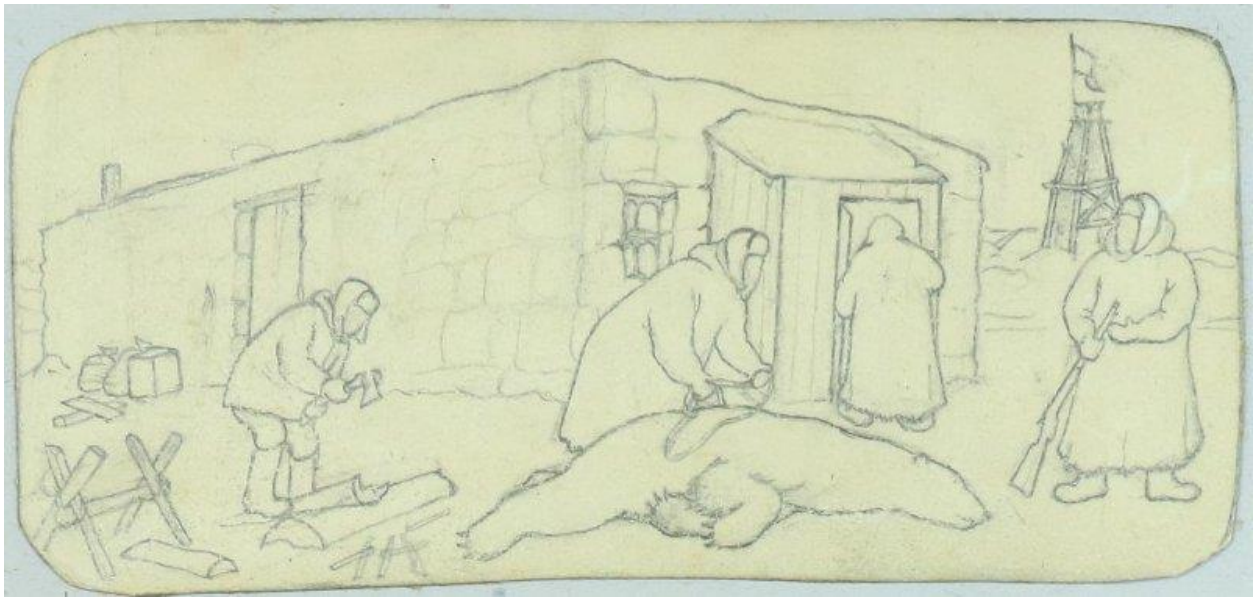
Ил. 69. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки) «Лагерь Шмидта». 1934.



Ил. 70. Попов А. А. Экспонаты этнографической коллекции. Гравированный клык моржа (по рисунку Вуквола. 1935). Негатив. 1988.



Ил. 71. Репхыргин, Вуквол (автор рисунка), Ренвиль. Внутренняя часть портсигара. Портсигар разъемный «Челюскинцы». 1934.



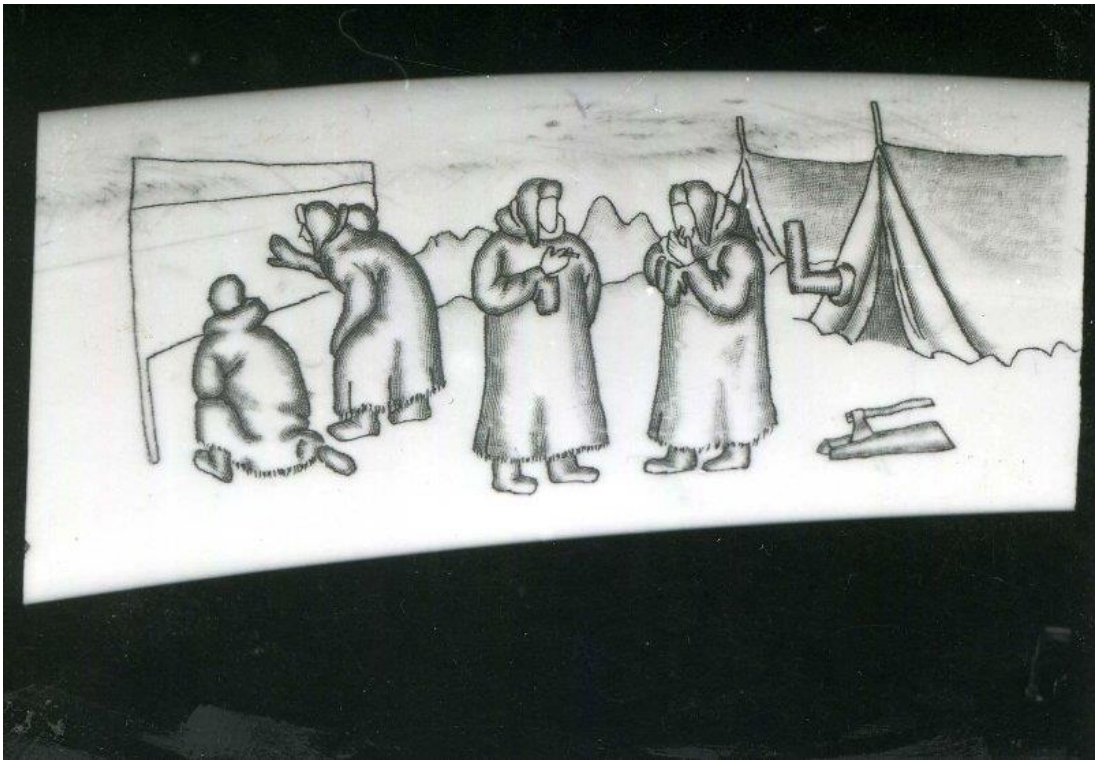
Ил. 72. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки) «Лагерь Шмидта». 1934.



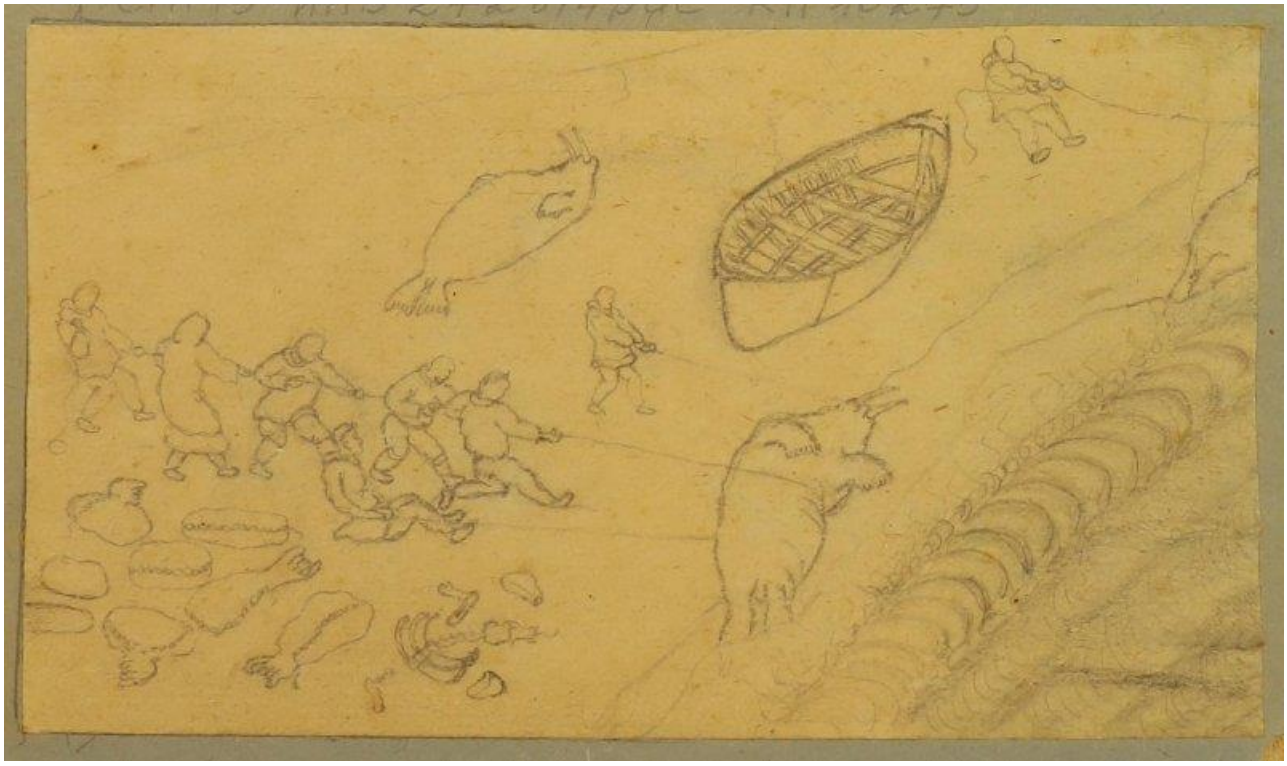
Ил. 73. Попов А. А. Экспонаты этнографической коллекции. Гравированный клык моржа (по рисунку Вуквола. 1935). Негатив. 1988.



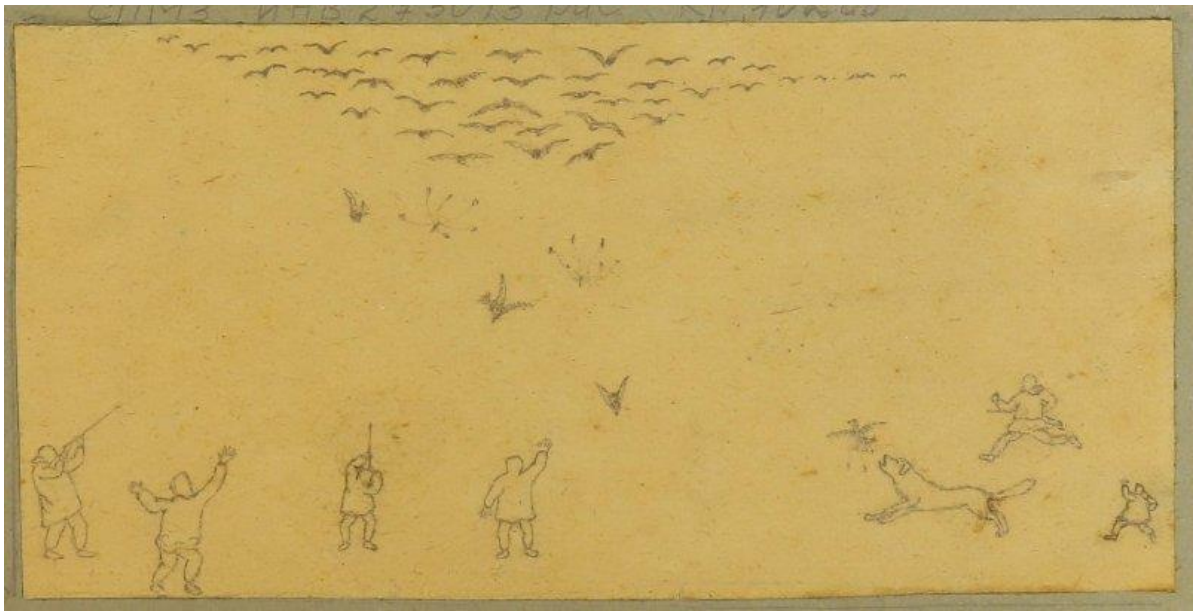
Ил. 74. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки) «Челюскинская эпопея». 1934.



Ил. 75. Попов А. А. Экспонаты этнографической коллекции. Гравированный клык моржа (по рисунку Вуквола. 1935). Негатив. 1988.



Ил. 76. Кейнитегын. Рисунок (эскиз для гравировки) «Разделки туши моржа». 1934.



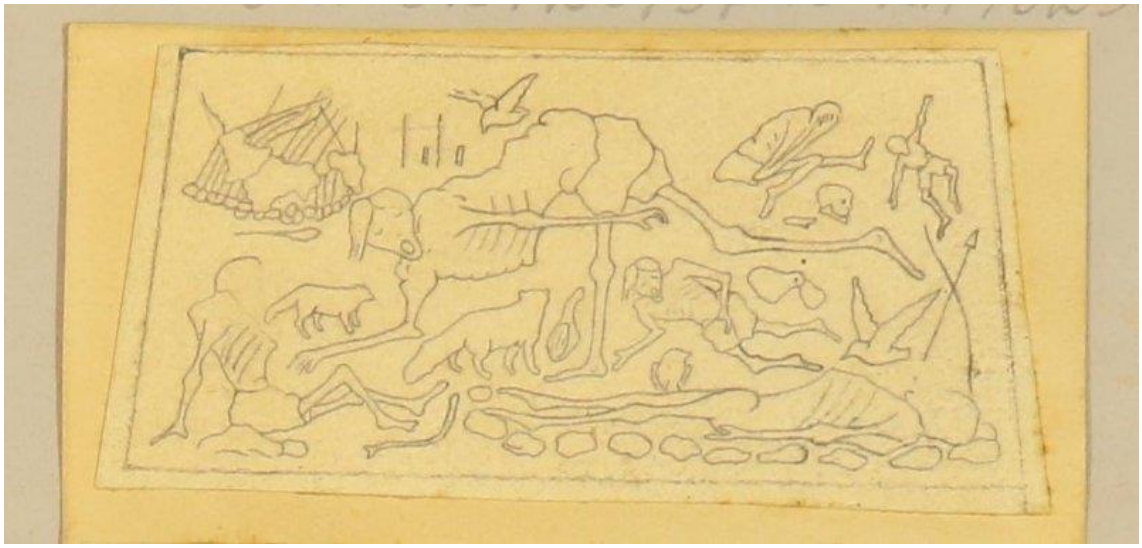
Ил. 77. Кейнитегын. Рисунок (эскиз для гравировки) «Охота на уток». 1934.



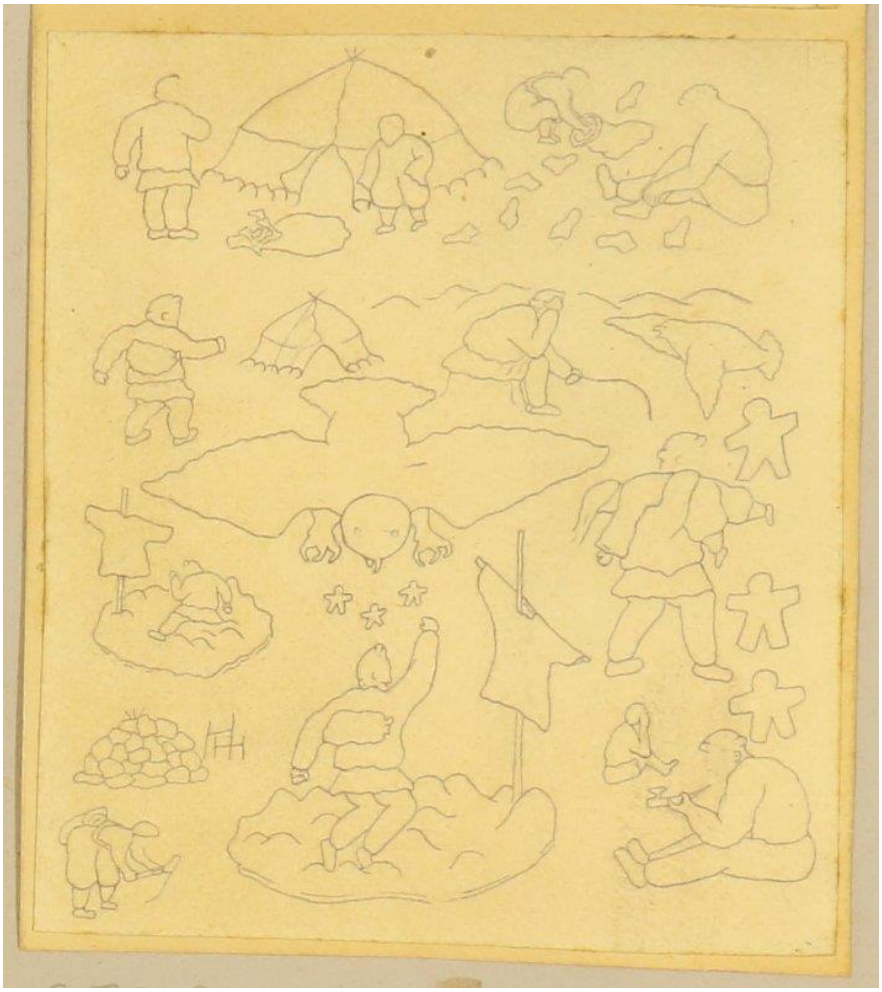
Ил. 78. Ренвиль. Клык «Сказка о Келе» (фрагмент). Негатив. 1938.



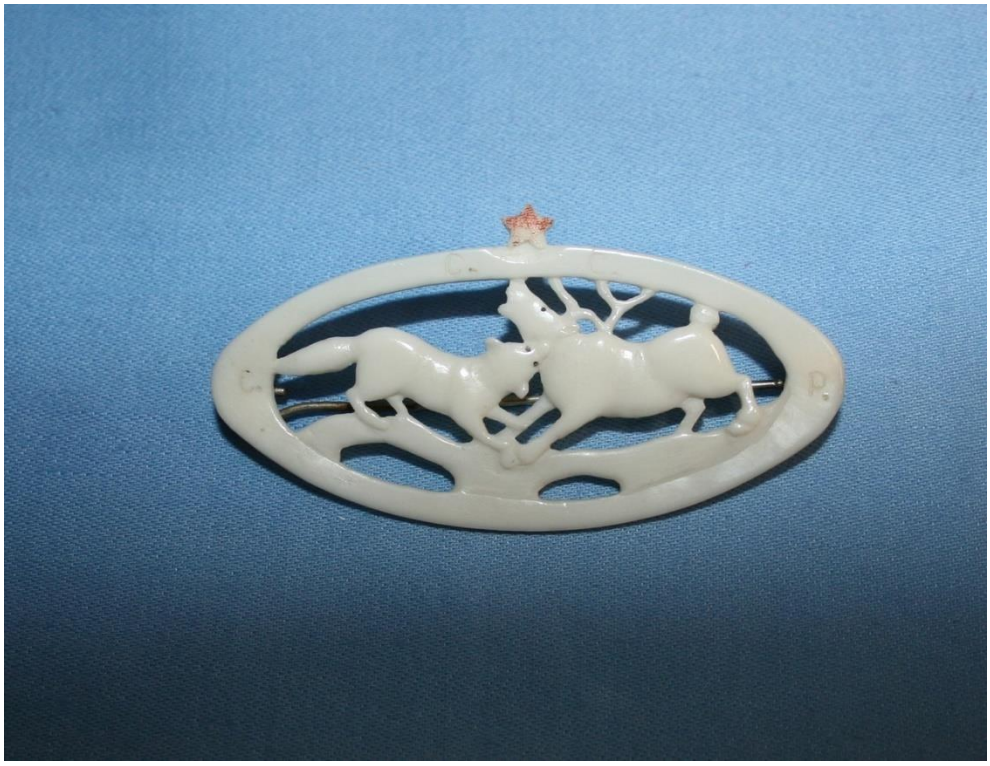
Ил. 79. Муравин Ю. Я., Муравин А. Ю. Краснова Надежда. Клык «Келе и девки» (фрагмент). Негатив. 1930-е.



Ил. 80. Онно, Ренвиль. Эскиз для гравировки на тему сказки «На земле был великий голод». 1930-е.



Ил. 81. Онно, Ренвиль. Эскиз для гравировки на тему сказки «На земле был великий голод». 1930-е.



Ил. 82. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Брошь. 1930-е.



Ил. 83. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Пластина фигурная (брошь?) «Нерпа, горностай, два песца и морж». 1930-е.



Ил. 84. Рошилин. Скульптура «Красноармеец». Негатив. 1934.



Ил. 85. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Ручка от ритуального ведёрка. Конец XVIII — начало XIX вв.



Ил. 86. Онно. Клык моржа. Фрагмент. 1940-е.



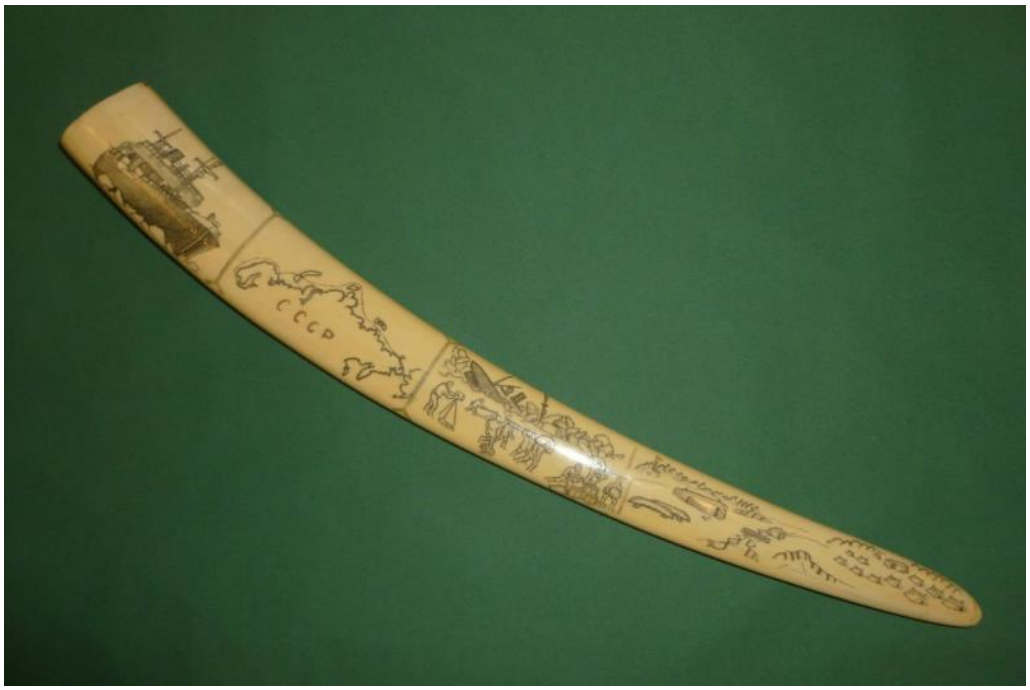
Ил. 87. Рошилин. Клык «Рождение кита». Негатив. 1930-е.



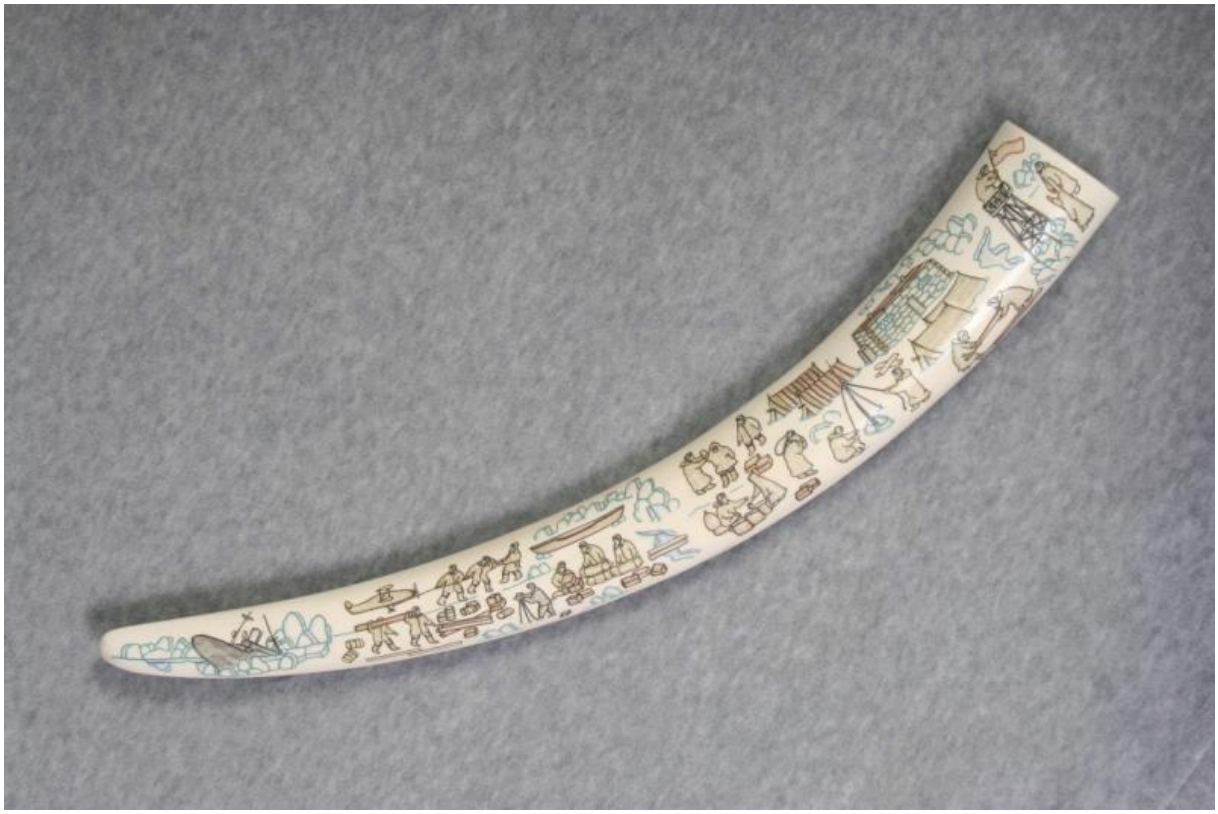
Ил. 88. Вуквол. Клык «Челюскинцы».



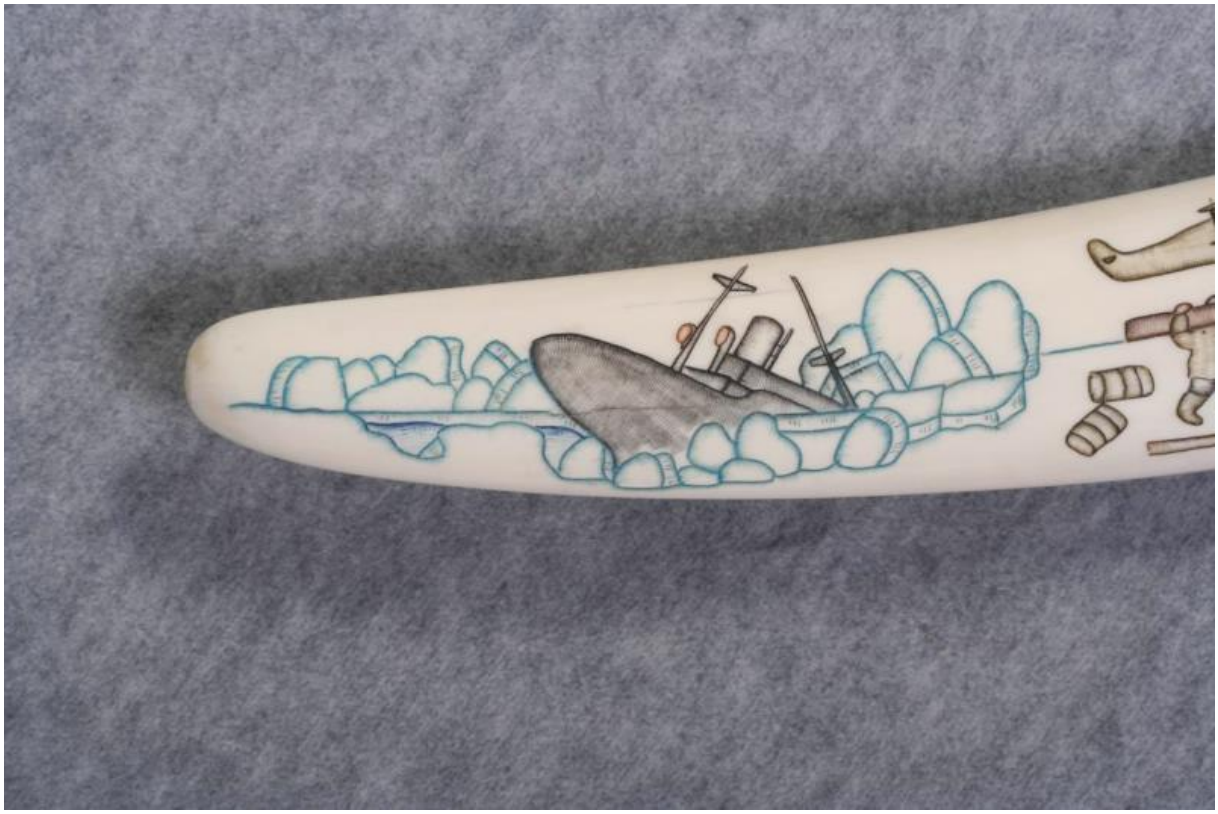
Ил. 89. Негатив. Репхыргин, Вуквол (автор рисунка), Ренвиль. Портсигар разъемный «Челюскинцы». 1934.



Ил. 90. Эйгук. Клык «Челюскинцы». 1930-е.



Ил. 91. Илькей Е. Т. Клык «Челюскинцы». 1985.



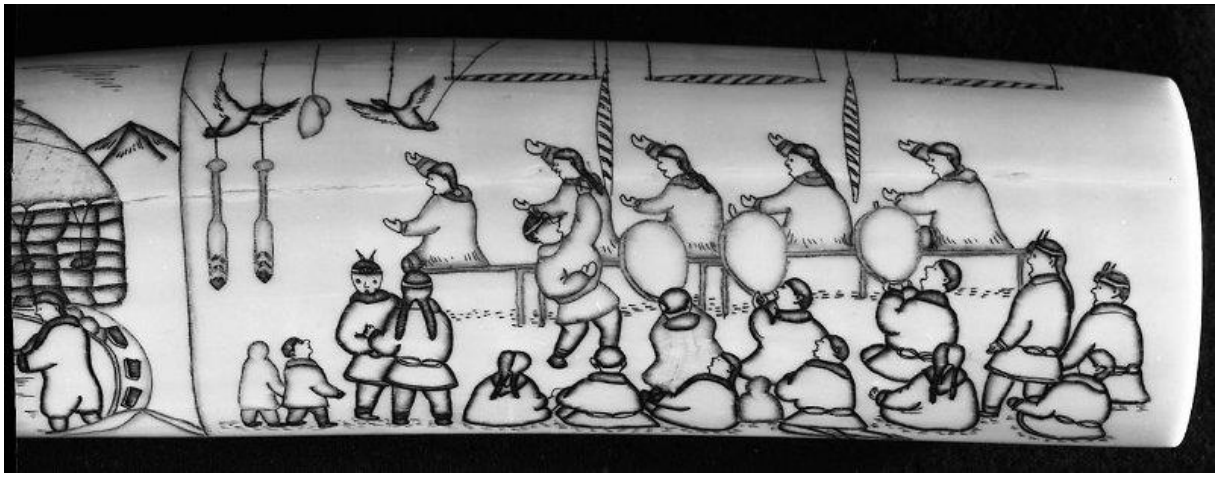
Ил. 92. Илькей Е. Т. Клык «Челюскинцы» (фрагмент). 1985.



Ил. 93. Эргиро М. А. Клык «Челюскинцы». 2024.



Ил. 94. Яхтан. Клык «Танцы на празднике кита». 1930-е.



Ил. 95. Негатив. Ёмрыкаин Василий. Клык «Праздник кита» (фрагмент). 1975.



Ил. 96. Неизвестный автор (чукчи, эскимосы). Клык «Олений поезд, аргиш». 1920—1930-е.



Ил. 97. Эмкуль Вера. Клык «Олений поезд». 1964.



Ил. 98. Аромке. Портсигар «Великан Лельгыльн». 1939.



Ил. 99. Эмкуль Вера. Клык «Сказка о Лельгыльне». 1946.



Ил. 100. Теютина Л. И. (по образцу Эмкуль В.) Клык «Сказка о Лельгыльне». 2001.



Ил. 101. Эйнес Л. В. (по образцу Эмкуль В.) Клык «Сказка о Лельгыльне». 2009.



Ил. 102. Эмкуль Вера. Клык «Куркыль». 1955.



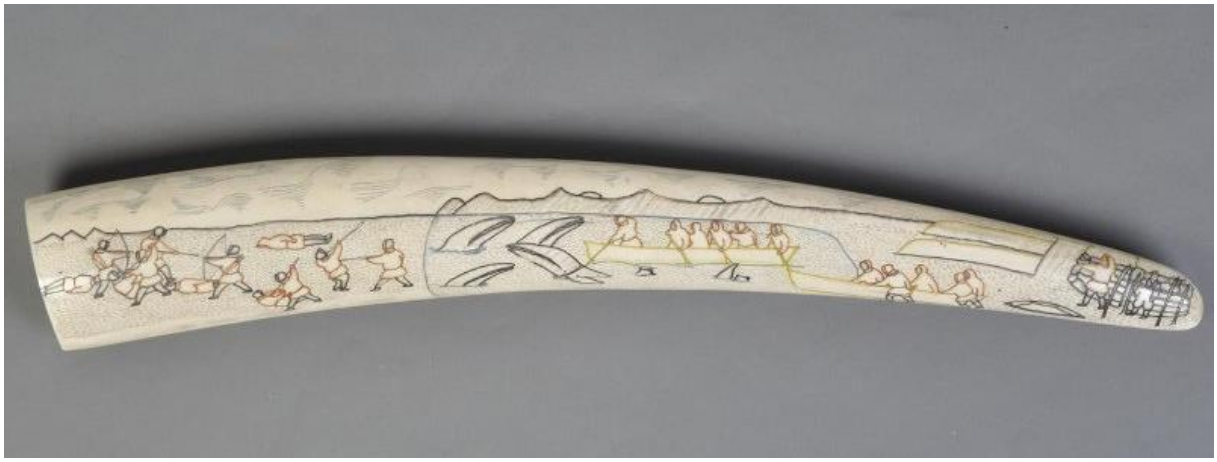
Ил. 103. Гумауге М. Клык «Куркыль». 1966—1970.



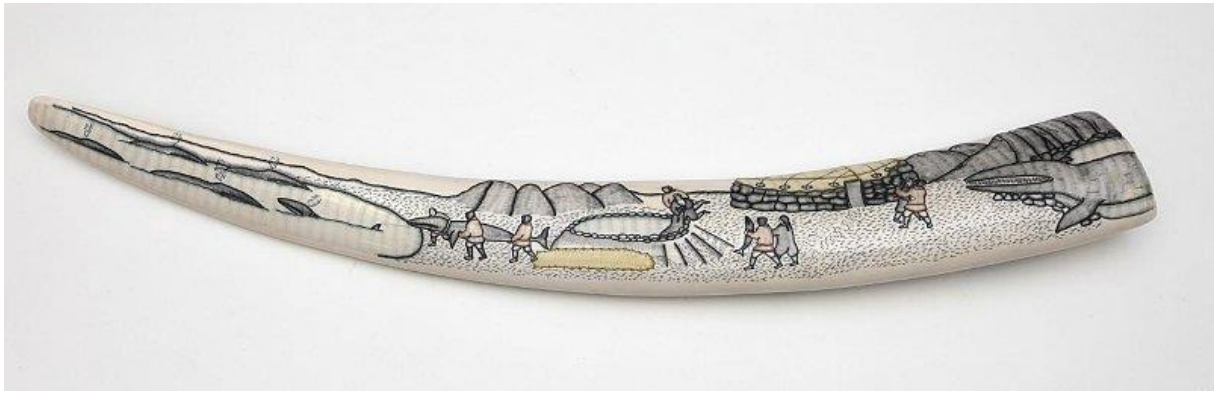
Ил. 104. Эйнес Л. В. (по образцу Тынатваль Г.). Клык «Как вороны похитили девушку». 1992.



Ил. 105. Тынатваль Г. Клык «Как вороны похитили девушку». 1973.



Ил. 106. Ёмрыкаин В. Клык «Легенда о китенке». 1975.



Ил. 107. Илькей Е. Т. (по образцу Ёмрыкаина В.). Клык «Легенда о китенке». 1980.



Ил. 108. Эйнес Л. И. (по образцу Тынатваль Г.). Клык «Про китенка». 1982.



Ил. 109. Эргиро М. А. Клык «Легенда о ките». 2009.



Ил. 110. Хухутан. Скульптурная композиция «Охота на нерпу». 1945—1957.



Ил. 111. Хухутан (резчик), Эмкуль В. (гравер). Скульптурная композиция «Охота на нерпу». 1957.



Ил. 112. Скульптурная композиция «Охота на нерпу». Негатив. 1969.



Ил. 113. Тымнетагин А. Я. Скульптурная композиция «Охота на нерпу». 1976.



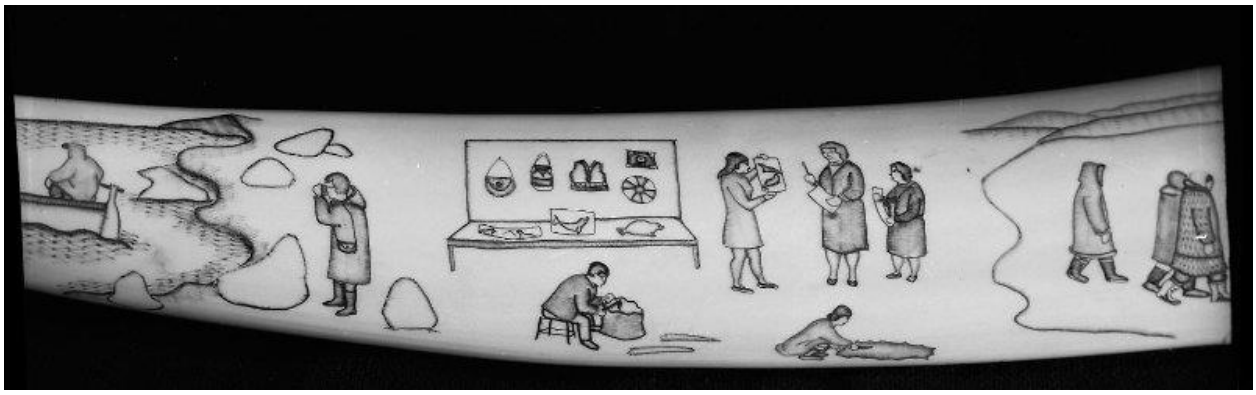
Ил. 114. Игнатовский А. (резчик), Аккай К. (гравер). Скульптурная композиция «Охота на нерпу». 1983.



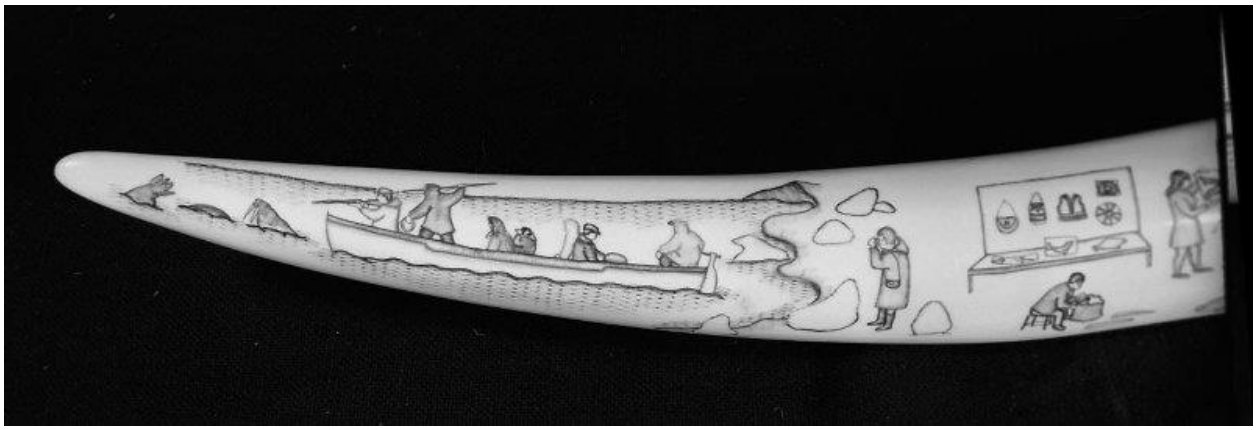
Ил. 115. Александр Леонидович Горбунков с супругой — Ниной Лукиничной Горбунковой. Фотография. 1971.



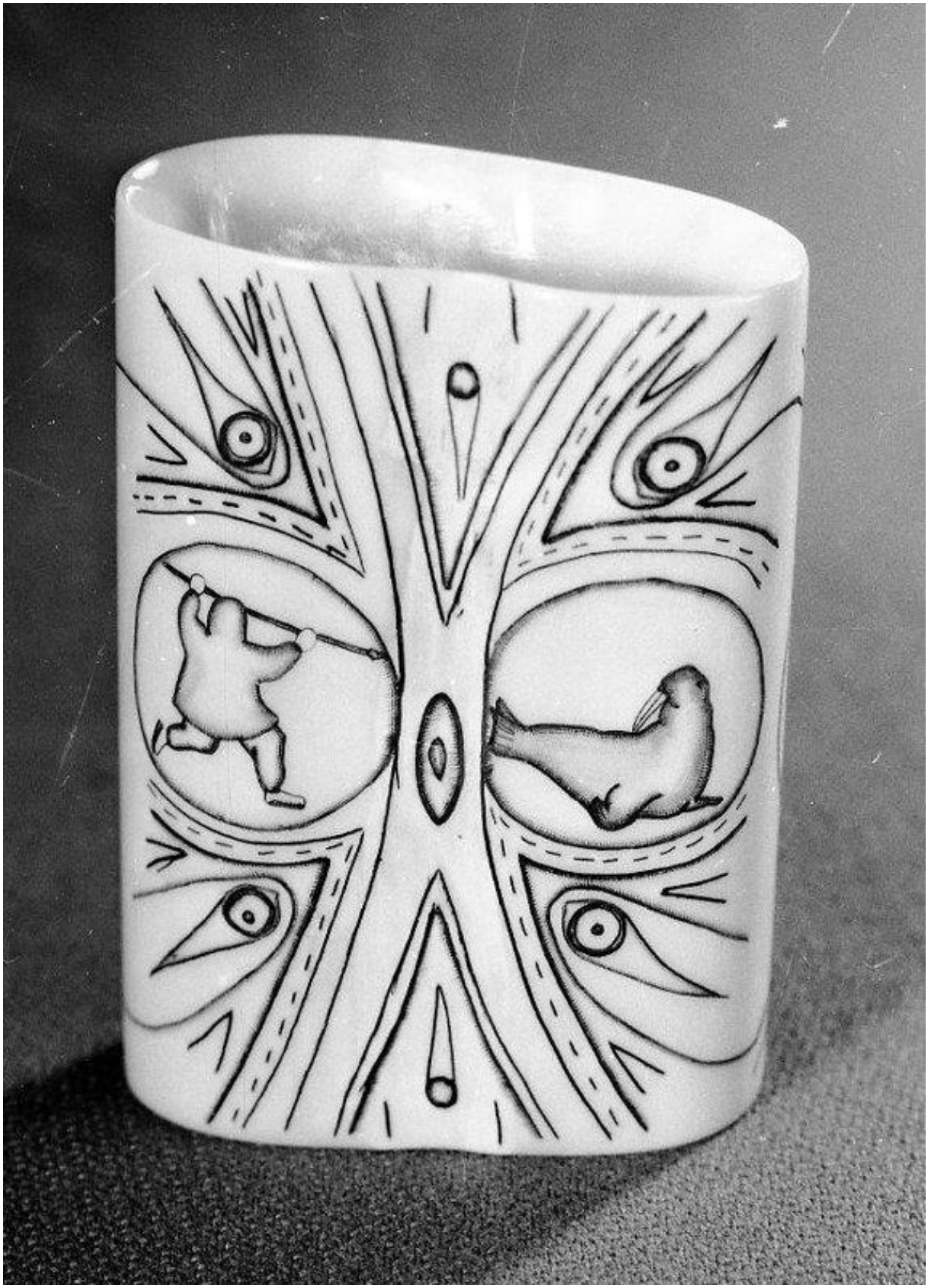
Ил. 116. Тынатваль Г. Клык «Карахан и Митлянская в Уэлене» (фрагмент). Негатив. 1975.



Ил. 117. Тынатваль Г. Клык «Карахан и Митлянская в Уэлене» (фрагмент). Негатив. 1975.



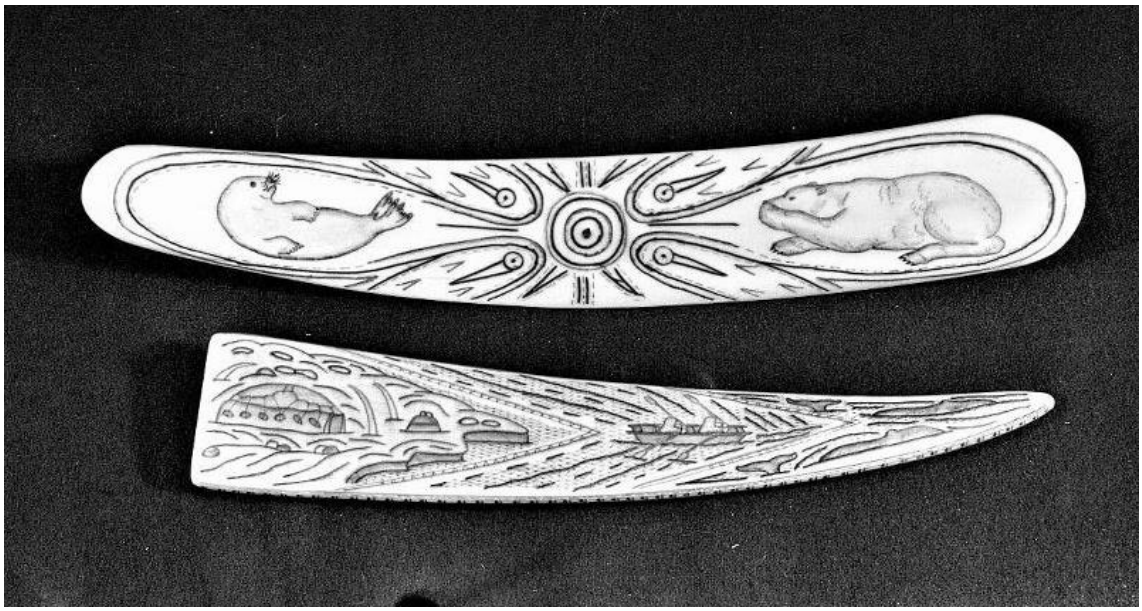
Ил. 118. Тынатваль Г. Клык «Карахан и Митлянская в Уэлене» (фрагмент). Негатив. 1975.



Ил. 119. Гемауге З. А. Стакан «Охота на моржа». Негатив.



Ил. 120. Эйнес Д. И. Украшения (серьги, кольцо). Негатив.



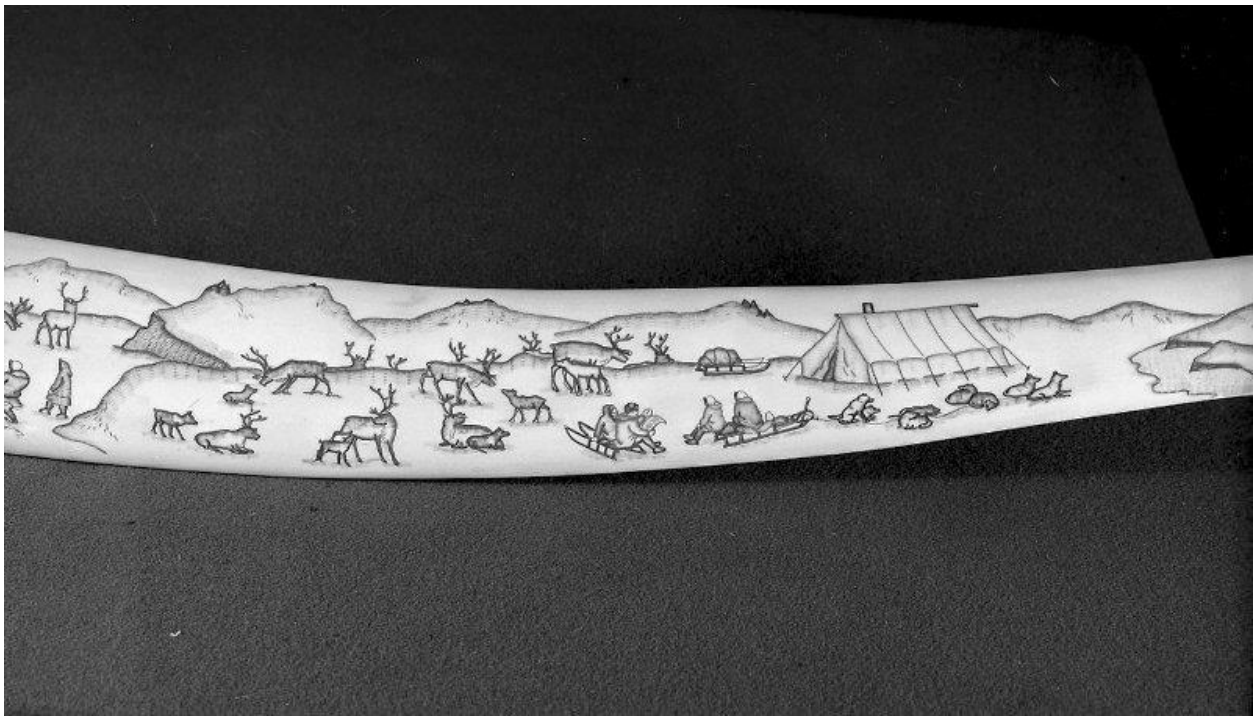
Ил. 121. Эйнес Л. И. Клык моржа «На суше и на море». Негатив.



Ил. 122. Тынатваль Г. Клык моржа (фрагмент). 1945.



Ил. 123. Тынатваль Г. Клык моржа (фрагмент). 1945.



Ил. 124. Тынатваль Г. Клык моржа «Охота и оленеводство» (фрагмент). 1969.



Ил. 125. Тынатваль Г. Клык моржа «Похищение женщины» (фрагмент). 1975.