

# АРХЕОЛОГИЯ, АНТРОПОЛОГИЯ И ЭТНОЛОГИЯ В CIRCUM-PACIFIC

УДК 745:688

DOI <https://doi.org/10.24866/1997-2857/2022-3/35-52>

О.М. Шульгина\*

## ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД А.Л. ГОРБУНКОВА: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА С ЧУКОТСКО-ЭСКИМОССКИМИ КОСТОРЕЗАМИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в.

Статья посвящена работе с чукотско-эскимосскими народными мастерами, проводившейся в 1930-е гг. А.Л. Горбунковым – художником, искусствоведом, сотрудником Научно-исследовательского института художественной промышленности. При нем чукотский косторезный промысел перешел на качественно новый уровень, превратившись из простого сезонного сувенироделания в самостоятельное постоянное производство, приобрел характерные стилевые черты, которые сохраняются в чукотско-эскимосском косторезном искусстве и в настоящее время. Опираясь на дневниковые записи А.Л. Горбункова, автор исследует методы взаимодействия профессионального художника и народных мастеров Чукотки, практиковавшиеся в чукотских косторезных мастерских.

*Ключевые слова:* А.Л. Горбунков, творческий метод, косторезное искусство, народы Крайнего Севера

**Alexander Gorbunkov's creative method: the experience of co-working of professional artist with Chukchi and Asian Eskimo bone carvers in the 1930s.** OLGA M. SHULGINA (Saint-Petersburg State University)

The article is devoted to the work with the Chukchi and Asian Eskimo folk craftsmen, carried out in the early 1930s by Alexander Gorbunkov, an artist, art critic and a representative of the Research Institute of the Art Industry. Under Gorbunkov's supervision Chukchi and Asian Eskimo walrus ivory carving moved to a qualitatively new level, turning from a simple seasonal souvenir making into an independent permanent production, acquiring distinctive stylistic features that remain in the folk art of Chukotka up to nowadays. Based on the diary of Gorbunkov, the author explores the methods of interaction between the professional artist and Chukchi folk craftsmen, practiced in the walrus ivory carving workshops.

*Keywords:* A.L. Gorbunkov, creative method, ivory carving, indigenous peoples of the Far North

---

\* ШУЛЬГИНА Ольга Михайловна, аспирант кафедры истории русского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: [st079243@student.spbu.ru](mailto:st079243@student.spbu.ru)

© Шульгина О.М., 2022

**Введение**

Девять десятилетий назад первым художественным руководителем чукотско-эскимосской косторезной мастерской на Чукотке, в поселке Дежнев, стал профессиональный художник, искусствовед, сотрудник Научно-исследовательского института художественной промышленности (далее – НИИХП) – Александр Леонидович Горбунков (1902–1982) (Рис. 1). А.Л. Горбунков был командирован на Чукотку всего на два года (с 1933 по 1935 гг.), но за этот относительно короткий период времени ему удалось не только наладить косторезное дело в чукотских мастерских, но и отобрать замечательную коллекцию скульптурных и гравированных изделий из моржового клыка так называемого «первого поколения» косторезов: Рошилина, Ляйвуята, Камыргина, Вуквола, Итчеля, Кейнитегина, Онно, Рыпхыргина, Нэпына. Кроме этого художественный руководитель собрал несколько альбомов с рисунками взрослых мастеров и подростков, а также эскизы татуировок, масок и орнаментов во время объезда поселков Чукотки (Архив Всероссийского музея декора-

тивного искусства, далее – Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 7–9).

До приезда А.Л. Горбункова на Чукотку все попытки других инструкторов (в т.ч. Морозова, Венедиктова, Кривдуна, Шаркова) наладить косторезный промысел не имели успеха (Архив Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН, далее – Архив МАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 187. Л. 88–89). Александру Леонидовичу удалось не только организовать первую постоянную косторезную мастерскую на Чукотке, но и выработать такие методы работы мастеров, которые используются ими и сегодня. Соответственно, большой интерес вызывают методы работы А.Л. Горбункова с народными мастерами Чукотки, которые все еще обходят вниманием как отечественные, так и зарубежные искусствоведы.

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 опыта коллег-предшественников. Прежде всего, необходимо отметить, что в сложном про-



*Рис. 1. А.Л. Горбунков с супругой Ниной Лукиничной (1971 г., г. Шахты).  
Фото из личного архива Ю.А. Широкова*

цессе сотворчества Горбункова с народными мастерами Чукотки большую роль 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 Чукотку, в 1931–1933 гг. Горбунков тщательно 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 вв. [18; 19; 20; 21] помогал его научный руководитель, выдающийся отечественный синолог – Александр Васильевич Гребенщиков. Свою концепцию взаимодействия с народными мастерами 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 (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69-70. Л. 2–3).

Первым делом, по мнению Горбункова, следовало всесторонне изучить национальные особенности культуры чукчей и эскимосов, уделяя внимание их быту и художественно-творческим возможностям. Кроме того, А.Л. Горбунков твердо настаивал на предварительном исследовании художественных традиций чукотского искусства, включая влияние со стороны соседних государств – Китая и Японии, а также иных народностей Сибири. Горбунков был убежден, что только после проведения всестороннего обследования чукотской культуры он сможет максимально качественно осуществить художественное и технологическое руководство косторезными мастерскими на Чукотке (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69-70. Л. 4).

Внимание к творческим способностям народных мастеров являлось новым словом и важнейшей установкой НИИХП в 1920-е – 1930-е гг. [12, с. 155]. 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.

резам «чужую» традицию, но углубить, обновить и поставить на качественно новый уровень уже существующие в среде морских зверобоев представления об искусстве.

#### «Тесты Бакушинского»

После приезда на Чукотку, в декабре 1933 – январе 1934 гг. А.Л. Горбунковым были проведены так называемые «тесты А.В. Бакушинского» (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69-70. Л. 2–3). 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 (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53-56. Л. 8). Рассмотрим, что представляли собой эти тесты и какова была их суть.

Всего в группу «испытуемых по тестам» входило 30 подростков – мальчиков и девочек в возрасте от 12 до 15 лет (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69-70. Л. 3). Художественный руководитель 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 не предлагал юным мастерам изобразить пруд, окруженный 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 Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (далее – СПГИХМЗ) [16, с. 96–102], мы находим, что среди рисунков ребят встречаются лисы, собаки, нерпы, киты, моржи, зайчики, олени и даже слоны и обезьяны<sup>1</sup>. Кроме того,

<sup>1</sup> Тот факт, что чукотские дети изображали животных, совершенно не характерных для Крайнего Севера, наводит на размышления о том, что, вопре-

Горбунков предлагал детям запечатлеть рыб и людей. Так, школьники охотно рисовали хороводы, сцены рыбалки, охоты на морского зверя и его разделки, сюжеты охоты на уток. Есть также 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. Задание такого типа позволяло художественному руководителю мастерских проследить, каковы особенности размещения точек зрения в рисунках чукчей и эскимосов. Еще одним заданием было рисование различных строений: жилых домов, яранг, домов с метеорологическими установками. Здесь профессиональному художнику представлялось возможным проанализировать особенности восприятия пространства коренными жителями Чукотки, способы построения ими глубинного пространства на рисунке. Отдельным пунктом «тестов» была работа школьников с орнаментальными композициями. 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 архивных документах 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

ки установкам НИИХП не вмешиваться в творчество народных мастеров и принимать несколько «отстраненную» позицию по отношению к народным мастерам, А.Л. Горбунков все же не просто наблюдал за подростками, но именно учил ребят, как нужно рисовать.

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 (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 20).

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-х – 1930-х гг. (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69-70. Л. 3). На данный момент 440 детских рисунков хранятся в коллекции Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника [16, с. 120]. Примечательно, что 65 работ уэленских школьников экспонировались на выставке в 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 шел на хитрость: необходимые «ответы» на тестовые задания он получал из рисунков и орнаментов художников-граверов косторезных мастерских в процессе их обычной производственной деятельности или же во время прохождения курсантами-зверобоями курсов при мастерских. Таким образом, кроме четырех 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 (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 18). Эти рисунки, как и рисунки школьников, практически в полном объеме попали в коллекцию в СПГИХМЗ после Великой Отечественной войны [16, с. 120].

Кроме «тестов Бакушинского», разработанных А.Л. Горбунковым совместно со специалистами НИИХП, художественный руково-

датель внедрил также тесты, суть которых заключалась в работе народных мастеров со шкурой Гильдебранта-Хоффмана. То есть Горбунков предлагал мастерам разобрать, прокомментировать сюжеты отдельных эпизодов с расписной кожи мандарки<sup>2</sup>. По наблюдениям руководителя косторезных мастерских, интерпретации пиктографий нередко заимствовались чукотско-эскимосскими мастерами в свои работы (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69-70. Л. 3).

Неслучайно столь 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» (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/67. Л. 12). 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 трех фор-эскизов (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 19). Ввиду того, что ряд гравированных клыков и косторезных изделий из коллекции Интегралцентра был утрачен во время Великой Отечественной войны, рисунки, собранные Горбунковым, представляют особую ценность – это единственный доступный нам сегодня источник, который дает 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 методов в разных комбинациях и различной последовательности. Рассмотрим подробнее методы работы с народными мастерами, которые практиковал в чукотских косторезных мастерских А.Л. Горбунков.

### 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» (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/50-52). 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 ее подробностей (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61-64. Л. 9).

Один из первых пиктографических пересказов под названием «Сказка об эрмэчыне Нанкхысьхате» был «записан» в октябре 1933 г. (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 1–2). А.Л. Горбунков выбрал сюжет этой сказки неслучайно. *Эрмэчын* буквально переводится как «более сильный» чукча, и чаще всего Эрмэчын являлся не конкретным человеком, а собирательным образом. В чукотских сказаниях антагонистом этому герою обычно служил *таньг*, грабитель-захватчик чужих стад и женщин [2, с. 33]. Отечественный этнограф В.Г. Богораз в своих исследованиях показал, что чаще всего в сказаниях чукчей упоминаются Эрмэчины, именуемые Эленнут, Нанкачгат, Тале, Аингаыргын и др. [3, с. 57–58]. Видимо, «Нанкхысьхат», созвучный упоминаемому Богоразом «Нанкачгат», – одно из имен «более сильного чукчи», героя-защитника, под которым он был известен местным мастерам-косторезам. Нанкачгат – это своего рода чукотский богатырь, одетый в панцирь из крепкой шкуры лахтака. Как и у богатырей русских сказок, черты его гиперболизированы: «Он так велик, что во время ледохода на реке Номваан ложится поперек течения, останавливая лед, и кочевые обозы проходят по его телу, как по мосту» [3, с. 57]. Работа над «картинным письмом» сказки о Нанкхысьхате проводилась художественным руководителем с группой косторезов в поселке Дежнев. В результате дежневские мастера выполнили под руководством Горбункова серию рисунков на бумаге. Безусловно, сюжет был традиционно чукотский, однако техника и методы работы содержали новые, привнесенные художественным руководителем черты: рисунки выполнялись с учетом линейной перспективы, и, сле-

<sup>2</sup> Сыромятная кожа нерпы светлого цвета.

довательно, здесь уже прослеживалась глубина изображений. Александр Леонидович заострял внимание на том, что это были не иллюстрации сказки, а пиктография. То есть текст повествования, передававшийся устным образом, они сознательно не записывали, а саму историю можно было «прочитать» непосредственно по рисункам (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 1–2). В архивах А.Л. Горбункова значится, что мастерами было выполнено 18 рисунков непосредственно карандашами на бумаге без предварительных слепков из пластилина (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69-70. Л. 2). Девять рисунков по «Сказке об эрмечене Нанкхысьхате» были показаны на выставке в Третьяковской галерее в 1937 г. [10, с. 74], а также входили в коллекцию Интегралцентра 1920-х – 1930-х гг. [16, с. 86]. Лишь один рисунок курсантов был опубликован в 1936 г. [7, с. 91].

#### Метод наблюдения

Источником для разработки метода наблюдения послужил конкретный случай, который произошел осенью 1933 г. после приезда А.Л. Горбункова на Чукотку в поселок Дежнев. В это время художественный руководитель жил в домике на косе, которая разделяла Чукотское море и Дежневскую лагуну. Правление Интеграла направило к нему в Дежнев 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 подернулась молодым ледком, не имевшим припая со стороны тундры» (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60. Л. 9–10). В один из таких дней в поселок забежал молодой песец – недопесок. Как пишет далее Горбунков, ловить этого незваного гостя пустилась свора поселковых собак. Дикий зверек бросился по льду, чтобы скрыться в тундре, но неуклюжие по сравнению с ним собаки окружили его кольцом. Зверек 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 недопеска, 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 дежневской мастерской. Уже тогда Горбунков отмечал склонность чукотских мастеров к эйдетицизму – 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» (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 2). Несколько лет спустя Вуквол графически перефразировал эту композицию, превратив собак в лисичек. Одна из вариаций этого мотива легла в основу художественного оформления одного из порталов Выставки народного творчества в залах Третьяковской галереи в 1937 г. (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60. Л. 4; КП-25472/65. Л. 6).

#### Метод ситуационных макетов

Начало этому методу положила разработка рисунков уже описанного эпизода травли собаками недопеска на Дежневской косе (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 9–10). По ходу работы Горбунков обратил внимание, что хотя чукотские и эскимосские мастера обладали незаурядной эйдетической памятью, наброски по впечатлениям давались народным мастерам достаточно непросто. Поэтому при работе с косторезами художественный руководитель предпринимал попытки так или иначе им помочь.

Суть метода макетов заключалась в следующем: Александр Леонидович избирал конкретный сюжет, который мастера обсуждали всем коллективом. Далее Горбунков как можно четче формулировал народным мастерам конкретные творческие задачи. Ясные установки служили побудителями импульсов, своего рода узлами, от которых мастера-зверобой 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 вылепливали из пластилина устные сюжеты и еще раз «проигрывали» всю историю, рассказанную перед началом работы, они все вместе, коллективно составляли композицию из готовых силуэтов, слепков и моделей. Такой алгоритм работы 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 объемных 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 соединенных клыках (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 41). Примечательно, что метод ситуационных макетов Горбунков нередко использовал как подготовительный этап метода аппликаций. Например, в записях руководителя художественных мастерских этюд «Свадьба у кочующих» иногда именуется объемной аппликацией (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 3, 8).

#### **Метод конструирования пространственных макетов по рассказу**

В дневниковых записях А.Л. Горбункова значится, что в уэленской косторезной мастерской бывали и рассказывали мастерам-косторезам свои воспоминания и впечатления о лагере на льдине как минимум два члена экипажа погибшего во льдах Чукотского моря ледокола «Челюскин» – Параскова Григорьевна Лобза и Анна Петровна Сушкина (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 8). Сохранились и воспоминания самих полярниц, которые свидетельствуют о том, что они действительно встречались с местными жителями Чукотки. К примеру, П.Г. Лобза рассказывала, что ее 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 ее с другими членами экипажа «Челюскина» доставили со льди-

ны в Уэлен, было созвано колхозное собрание. На этом собрании Параскова Лобза сделала доклад о походе «Челюскина» и его гибели. Далее, в течение 26 дней она вместе с бригадой совершала поездки по районам Чукотки. Лобза останавливалась в каждом селении на два-три дня и проводила собрания, беседы, проверяла работу местных национальных советов. Кроме вещей, касающихся политики и партийного строительства, полярница рассказывала о быте русских женщин, ведь чукчанки мало представляли себе их быт. Параскова Лобза вспоминала, что слушали ее с очень большим интересом, и в яранге стояла полнейшая тишина, а беседа прерывалась только тогда, когда уставал переводчик [14, с. 42–744]. Очень ценно воспоминание Парасковой Лобза о том, что во время всей экспедиции активно вел фотоотчет Петр Карлович Новицкий, фотограф экспедиции О.Ю. Шмидта. И действительно, в Государственном музее Арктики и Антарктики хранятся замечательные фотоснимки, которые запечатлевают события «Челюскинской эпопеи». Кроме того, фотонегативы Новицкого, выполненные весной 1934 г., составляли отдельную, 15-ю группу коллекции, которую комплектовал Горбунков для Интеграл-центра (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61-64. Л. 7). Более того, весь экипаж «Челюскина» проходил через Уэлен, и каждый член экипажа, снятый со льдины, вероятно, вносил свою лепту в работу чукотских косторезов, возбуждая их воображение своими рассказами о преодолении трудностей, с которыми они столкнулись, оказавшись на льдине.

При изучении записей, оставленных А.Л. Горбунковым, становится очевидно, что метод конструирования пространственных макетов по рассказу похож на метод ситуационных макетов, который также 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» служил прецедент с пароходом «Семен Челюскин» (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/67. Л. 11). То есть 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, такие сценки, которые они могли наблюдать каждый день непосредственно в родном поселке.

Сами пластилиновые макеты не сохранились, однако в СПГИХМЗ хранятся аппликации и рисунки чукотских косторезов, которые, по утверждению художественного руководителя, делались мастерами-косторезами с опорой на пластилиновые макеты (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 3).

#### Метод перевода по подстрочнику

Метод перевода по подстрочнику принес чукотско-эскимосским косторезам настоящую славу 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. А.Л. Горбунком уделял особое внимание искусству слова и прикладывал немало усилий, чтобы познакомить морских зверобоев с чукотскими сказками. Этому способствовала публикация в начале XX в. трудов В.Г. Богораза по чукотскому фольклору [17]. Именно чукотские сказки, собранные и записанные Владимиром Германовичем, нередко звучали в косторезных мастерских Чукотки. Елизавета Порфирьевна Орлова во время этнографической экспедиции на Чукотке в 1934 г. писала следующее: «Руководитель курсов и Науканской мастерской читал резчиком 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» (Архив МАЭ РАН. Ф. К-II. Оп. 1. Д. 187. Л. 76–77).

В одной из дневниковых записей Горбунков описывает создание первого клыка на сказочный сюжет «Сказка о глупом Келе и перехитривших его девушках». Этому событию посвящены следующие строки: «Первая сказка на клык была сделана в Наукане, на районных курсах. Ее 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”» (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-

25472/61-64. Л. 9). 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», охотно выполняли гравировки сказок о китенке, великане Лолгыльне и о вороне Куркыле. Несмотря на то, что круг 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

Метод монтажа, практиковавшийся Горбунковым при работе с народными мастерами, описан художественным руководителем на примере работы с Вукволом (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 8). Так, первым этапом метода монтажа было изготовление пластилиновых фигурок бегущих и прыгающих собак и песка. Фигурки Вуквол лепил без каркасов и без определенной предметной плоскости. Горбунков пишет, что Вуквола очень захватило это занятие и через пару дней у них получилась целая «зверильница». После этого начиналось самое интересное. Чертежная доска, обернутая бумагой, трансформировалась в предметное поле. Художественный руководитель отмечал косу, лагуну, берег тундры, полыню, и начинался «театрик кукол» или «объемная 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 стекол. 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 четкие проекции их силуэтов. Мастера переносили силуэты в рисунки, из которых в дальнейшем вырезали силуэты-апплике. И лишь после того, как силуэты-апплике были готовы, мастера-косторезы переходили к составлению предварительной композиции для гравировки, добиваясь наиболее удачной компоновки всех элементов. Так, силуэты-апплике являлись средством фиксации наиболее удачной композиции конкретного сюжета.



### Метод аппликаций

Прежде чем раскрыть суть метода аппликаций, необходимо указать, что А.Л. Горбунков в своих дневниковых записях делал заметки о панно Анри Матисса «Танец». Эта работа французского художника была выполнена в технике «декупаж» в 1932–1933 гг. (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53-56. Л. 7). Сущность техники Матисса заключалась в том, что художник сделал коллаж из вырезанных бумажных фрагментов, прикрепляя к холсту заранее подготовленные силуэты, меняя их расположение на плоскости холста, и добиваясь тем самым максимальной выразительности. Соответственно, наличие отдельных фигур и силуэтов позволяло Матиссу найти идеальную форму и композицию панно. Технику французского художника и перенял руководитель чукотских косторезных мастерских, работая с местными мастерами.

Из архивных материалов следует (Материалы из личного архива Ю.А. Широкова, с. 26), что в конце 1934 – начале 1935 гг. Горбунков занимался с группой подростков, которые только окончили школу. Среди них были такие молодые дарования, как Эмкуль, Нэпын, Нутескин и

Ненек. Изначально художественный руководитель дал детям рассмотреть зарисовки Вуквола «Песец и собачки». После Горбунков дал им пластилин и предложил понаблюдать за собаками, щенятами, которые с самого детства были друзьями поселковых ребятишек. Подростки пробовали лепить, но без особо выдающихся успехов. Гораздо лучше у детей получалось рисовать. Один из мальчиков, Нэпын, стал наводить контуры лисиц, собак, песцов так, что они прорезывались из бумаги альбомчика. Горбунков рассматривал такие контурные вырезки как готовые иероглифы и решил использовать их как аппликации, механически перенося их на плоскости с места на место.

### Метод ваяния

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: нерпы, моржи, белые медведи (Рис. 2), киты, песцы, зайцы, олени. Редко в первой трети XX в. мастера



Рис. 2. Скульптура «Медведь». Клык моржа, резьба. 1930-е гг.

Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Российский государственный музей Арктики и Антарктики

вырезали фигурки красноармейцев. Отдельную группу изделий составляли так называемые пеликены<sup>3</sup>.

При разработке метода ваения Горбунков опирался на мелкую пластику эскимосов с Диомидских островов. Характерной чертой эскимосской скульптуры было отсутствие каких-либо орнаментальных мотивов либо гравировки на поверхности фигур. Любопытно, что художественный руководитель сопоставлял графику Пабло Пикассо с работами чукотско-эскимосских косторезов. Для Александра Леонидовича 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, четкими линиями. Горбунков приводит пример создания скульптуры моржа. Силуэт этого животного сам по себе тяжелый, потому мастер стремился к проработке тонких деталей – клыков, ласт, складок, к передаче плавного поворота головы млекопитающего. При этом художник опасался перейти к чрезмерному натурализму, который был не характерен для чукотско-эскимосского искусства (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65. Л. 5, 8).

В фототеке Всероссийского музея декоративного искусства хранится замечательная коллекция фотографий, на которых запечатлены скульптурные произведения чукотских косторезов 1920-х – 1930-х гг., наглядно показывающих, как на практике воплощался метод ваения А.Л. Горбункова.

### Метод копий

В одной из своих дневниковых записей А.Л. Горбунков подробно останавливается на явлении, свойственном каждому народному искусству и часто встречающемся на Чукотке (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61-64. Л. 7). Речь идет о самоповторении, копировании, вольном заимствовании, к которым повсеместно прибегают народные мастера. Этот принцип не подразумевает ничего предосудительного и не имеет ничего общего с плагиатом и копированием в современном понимании. Более того, только благодаря этой традиции возможно подлинно коллективное творчество.

<sup>3</sup> Пеликены представляют собой антропоморфные скульптурки, известные в Америке под названием *billiken* или *milliken*.

Как и любое другое народное искусство, чукотский гравированный моржовый клык, в сущности, всегда был тиражным, но не уникальным продуктом, как может показаться на первый взгляд (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53-56. Л. 11). 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, 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, хотя А.Л. Горбунков и привнес новые темы и сюжеты, с которыми работали мастера, сам принцип копирования не являлся для чукотских косторезов открытием и был хорошо знаком мастерам еще до приезда художественного руководителя на Чукотку (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61-64. Л. 9–10).

Прежде всего, удивительное сходство мы находим между изображениями Пегтымельских петроглифов и чукотским косторезным искусством XX в. Сегодня в отечественных музеях хранятся и экспонируются гравированные моржовые клыки, на которых можно найти сцены, практически идентичные древним граффити на скалах Пегтымеля. Среди изображений на косторезных изделиях первой трети XX в. нередко встречаются сцены охоты на оленей, при этом фигуры оленей и охотников изображаются в профиль, все они графичные, трактованы плоско, глубина пространства отсутствует.

Помимо петроглифов Пегтымеля, сцены охоты на оленей и морских зверей можно «прочитать» и на скамейках байдар, луках и стрелах, обрядовых предметах, описанных в ряде работ отечественных и американских этнографов в XIX–XX вв. [18; 19; 20; 21].

Еще 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 в., в частности – Итчель и Рошилин, «читали» росписи для Горбункова и активно заимствовали отдельные элементы и сцены со шкуры в своих гравировках на моржовых клыках (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69-70. Л. 5–6). Одним из самых репрезентативных и наиболее частых заимствований является сюжет с хвостами китов, который встречается на клыке Рошилина «Жизнь зверей» и «Роды у кита» (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/66. Л. 29), а также в работах Вуквола и копировавшей его позднее Веры Эмкуль (Рис. 3).

После приезда на Чукотку А.Л. Горбунков организовал в Уэленской косторезной мастерской так называемый «столик для просмотров». По воспоминаниям художественного руководителя, это был особый столик, покрытый мягкой подстилкой и окруженный четырьмя табуреточками. «Столик» являлся предметом особой гордости и радости А.Л. Горбункова (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69-70. Л. 5). Фактически это была коллекция типовых изделий – «эталонов». «Эталоны» были представлены работами наиболее опытных косторезов, мастеров шитья и вышивания, которые рассматривались профессиональным художником как перспективный материал для возможных переработок в новых произведениях искусства. Привлекая «эталон», Горбунков стремился к тому, чтобы мастера не слепо копировали готовые образцы или выполняли самоповторения, но варьировали предложенные им сюжеты. «Эталоны» должны были вовлекать мастеров в соавторство, побуждать к самостоятельному творчеству. Многие мастера-косторезы прибывали в Уэлен из самых отдаленных поселков и оседлых стойбищ Чукотского района и приходили в Уэленскую косторезную мастерскую, чтобы посмотреть косторезные изделия и гравированные местными мастерами клыки.

Отдельный пласт работ чукотских мастеров-косторезов составляет группа гравированных клыков, посвященных так называемой «челюскинской теме», которые повествуют об истории парохода «Семен Челюскин» (Рис. 4). Крушение парохода само по себе не могло остаться без внимания местных жителей и всего Советского Союза и дало мощный импульс для художественной переработки случившегося. Кроме естественного интереса к происшествию Горбунков осознавал потенциальный спрос на косторезные изделия с гравюрами на

тему крушения «Челюскина». Поэтому еще до того, как все члены экипажа ледокола были сняты со льдины, художественный руководитель стал активно разрабатывать эту тему в косторезной мастерской Уэлена. Так, мастера-косторезы изготавливали пластилиновые макеты, художественный руководитель дирижировал своего рода «игрой в челюскинцев», народные мастера делали зарисовки различных сценок из жизни экипажа затонувшего ледокола (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57. Л. 38–39). Сюжет, повествующий о челюскинцах, разросся до огромных для чукотско-эскимосского косторезного искусства масштабов, достигнув беспрецедентного тиража – около 120 изделий с гравировками на эту тему (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61-64. Л. 11). Художественный руководитель писал, что на данную тему рисуют и режут все мастера (Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53-56. Л. 5–7).

Сегодня в 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, прослеживается 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, портсигар «Челюскинская эпопея» 1930-х гг., сделанный по рисункам Вуквола, клык мастера Эйгука. Имеются и гравированные клыки более поздних мастеров. К примеру, клык Е.Т. Ильей «Челюскинцы» 1985 г. буквально повторяет композицию клыка начала 1930-х гг., а также «Спасение бригады» Л.В. Эйнес.

Не менее показательные примеры воплощения метода копирования представляют изображения, запечатлевающие танцы на празднике кита. Наиболее ранний известный клык на этот сюжет – работа Яхтана (Рис. 6), выполненная в технике рельефной резьбы. Эскиз к этому моржовому клыку был разработан коллективом мастеров еще под руководством А.Л. Горбункова, но тема эта остается актуальной и для современных резчиков. Сегодня в российских музеях хранятся клыки Эмкуль, Емрыкаина, Иргутегиной и других чукотских мастеров, копировавших или варьировавших эскизы народных мастеров начала 1930-х гг. (Рис. 7).

Примечательно, что не только гравированные клыки по сюжетам праздников были

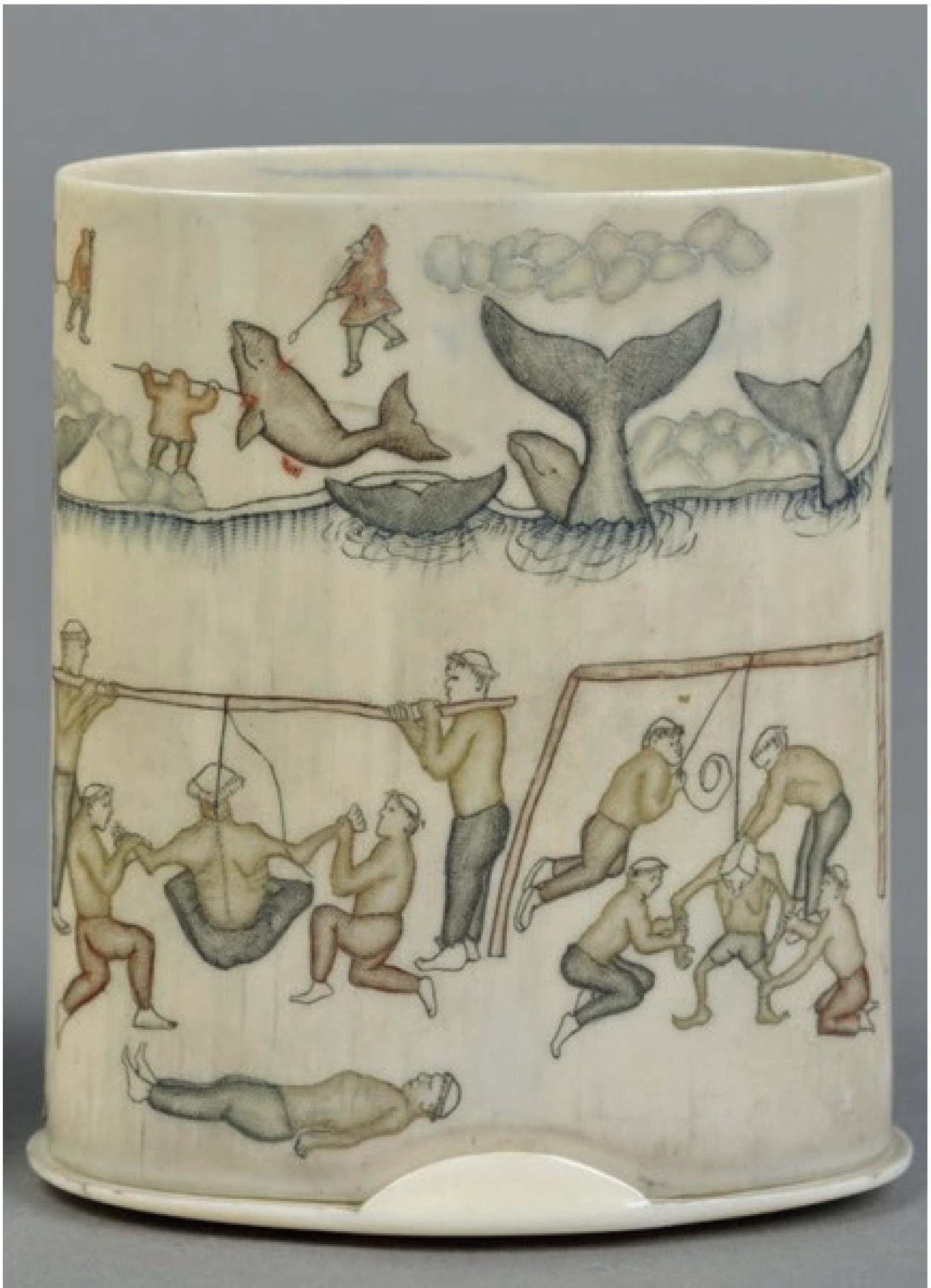


Рис. 3. Портсигар. Клык моржа, резьба, гравировка. 1935 г.  
Авторы эскиза росписи – Онно, Рошкин, автор и исполнитель формы – Сейгутегин (старший) Иван.  
Всероссийский музей декоративного искусства



Рис. 4. Портсигар разъемный «Челюскинцы». Внешняя часть. Клык моржа, резьба, гравировка цветная. 1935 г.  
Автор рисунка – Вуквол. Всероссийский музей декоративного искусства



Рис. 5. Гравированный клык «Челюскинцы» (фрагмент). Клык моржа, гравировка цветная. 1985 г.  
Мастер – Илькей Е.Т. Музейный центр «Наследие Чукотки»



Рис. 6. Гравированный клык «Танцы на празднике кита». Клык моржа, рельефная резьба. 1930-е гг.  
Мастер – Яхган. Государственный центральный музей современной истории России



Рис. 7. Гравированный клык «Праздник кита». Клык моржа, гравировка цветная. 1956 г.  
Мастер – Вера Эмкуль. Государственный музей Востока

привлекательным объектом копирования для младшего поколения косторезов. Например, совершенно обыкновенная и знакомая каждому жителю Крайнего Севера сцена «Олений поезд» (Рис. 8) работы неизвестного автора 1920-х – 1930-х гг. была буквально повторена Эмкуль уже во второй половине XX в. (Рис. 9).

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, гравированные клыки таких мастеров, как Эмкуль, Л.И. Теютина, Л.В. Эйнес. В работах Рыпхыргына (Рис. 10), Кевелькета, Эйнес, Янку, Тынатваль, Эмкуль, Красновой (Рис. 11) легко узнать иллюстрации к «Сказке о Келе». Ряд клыков, гравированных Эмкуль, Гемауге, Эйнес, Тынатваль представляют сюжеты не менее популярной среди граверов «Сказки о вороне-Куркыле». Мастера Емрыкаин, Илькей, Эйнес, Эргиро создали замечательные гравированные клыки

по мотивам «Легенды о китенке». Примечательно, что даже мастера, гравировавшие моржовые клыки в 1980-е и 2000-е гг., равно как и прежние мастера, ориентировались на рисунки и «фор-эскизы», т.е. подготовительные эскизы мастеров времен А.Л. Горбункова, оглядывались на «эталоны», созданные в первой трети XX в.

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. А.Л. Горбунков стремился проследить связь поколений коренных жителей, понять их обычаи. Художественный руководитель уважал их культуру, воспринимая ее 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 творче-



Рис. 8. Клык моржа «Олений поезд, аргиш». Клык моржа, рельефная резьба. 1920-е – 1930-е гг. Неизвестный мастер. Российский этнографический музей



Рис. 9. Гравированный клык «Олений поезд». Клык моржа, гравировка цветная. 1964 г. Мастер – Вера Эмкуль. Музейный центр «Наследие Чукотки»



Рис. 10. Таблетки по сюжетам сказки «Келе и девки». Клык моржа, гравировка. 1934 г. Мастер – Рыпхыргын. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник



Рис. 11. Гравированный клык «Келе и девки» (фрагмент). Из коллекции негативов по теме «Чукотские сказки». Клык моржа, гравировка цветная. 1945 г. Мастер – Надежда Краснова. Всероссийский музей декоративного искусства



ства, внимательно рассматривал 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 оказываются неизвестными широкому кругу исследователей и профессионалов. Часто искусствоведы в своем стремлении истолковать 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, которые живут и успешно используются резчиками Чукотки и в настоящее время.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андропова В.В. Современная чукотская и эскимосская резная кость // Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 15. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 5–122.
2. Богораз В.Г. Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, собранные в Колымском округе. Ч. 1. Образцы народной словесности чукоч. СПб.: Императорская Академия Наук, 1900.
3. Богораз В.Г. Народная литература палеоазиатов // Литература Востока. 1919. Вып. 1. С. 50–68.
4. Богораз В.Г. Чукотские рисунки (с 24 таблицами рисунков в тексте) // Сборник в честь 70-летия профессора Д.Н. Анучина. М., 1913. С. 397–420.
5. Бронштейн М.М., Карахан И.Л., Широков Ю.А. Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки. М.: Святигор, 2002.
6. Василенко В.М. Северная резная кость: (Холмогоры, Тобольск, Чукотия). М., 1947.
7. Горбунков А.Л. Художественный косторезный промысел на Чукотке // Советская Арктика. 1936. № 6. С. 87–93.
8. Иванов С.В. Скульптура народов Севера Сибири XIX – первой половины XX вв. Л.: Наука, 1970.
9. Каплан Н.И. Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока. М.: Просвещение, 1980.
10. Карахан И.Л., Митлянская Т.Б. Проблемы современного чукотско-эскимосского искусства резьбы по кости // Советская этнография. 1970. № 1. С. 144–150.
11. Каталог Всесоюзной выставки народного самодеятельного изобразительного искусства. М.; Л.: Всесоюзный дом народного творчества им. Н.К. Крупской, 1937.
12. Лавров И.П. Рисунки Онно (к мифологии чукчей) // Советская этнография. 1947. № 2. С. 122–134.
13. Митлянская Т.Б. О работе профессиональных художников с народными мастерами Чукотки // Сборник трудов Научно-исследовательского института художественной промышленности. Вып. 6. М.: Легкая индустрия, 1972. С. 153–166.
14. Митлянская Т.Б. Художники Чукотки. М.: Изобразительное искусство, 1976.
15. Героическая эпопея. Т. 1–2. Поход «Челюскина». М.: Издание редакции «Правды», 1934.
16. Семушкин Т.З. Чукотская культбаза // Советская Арктика. 1936. № 6. С. 84–87.
17. Фисинина А.К. Чукотское и эскимосское искусство XIX–XX вв. М.: Родник, 1995.
18. Bogoras, W., 1904. The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. 7. Leiden; New York.
19. Bogoras, W., 1913. The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. 8. Part 3. Leiden; New York.
20. Hoffman, W.J., 1897. The graphic art of the Eskimos. Washington: Government Printing Office.
21. Nelson, E.W., 1900. The Eskimo about Bering Strait. Washington: Government Printing Office.
22. Ray, D.J., 1961. Artists of the tundra and the sea. Seattle: University of Washington Press.
22. Ray, D.J., 1980. Aleut and Eskimo art: tradition and innovation in Southern Alaska. Seattle: University of Washington Press.

### REFERENCES

1. Andropova, V.V., 1953. Sovremennaya chukotskaya i eskimoskaya reznaya kost' [Modern walrus ivory carving of Chukchi and

Asian Eskimo]. In: Sbornik Muzeya antropologii i etnografii. T. 15. Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1953, pp. 5–122. (in Russ.)

2. Bogoraz, V.G., 1900. Materialy po izucheniyu chukotskogo yazyka i fol'klora, sobrannye v Kolymskom okruge. Ch. 1. Obraztsy narodnoi slovesnosti chukoch [Materials for the study of the Chukchi language and folklore in the Kolyma Region. Part 1. Examples of Chukchi folk literature]. Sankt-Peterburg: Imperatorskaya Akademiya Nauk. (in Russ.)

3. Bogoraz, V.G., 1919. Narodnaya literatura paleoaziatov [Folk literature of Paleo-Asiatic people], Literatura Vostoka, no. 1, pp. 50–68. (in Russ.)

4. Bogoraz, V.G., 1913. Chukotskie risunki (s 24 tabltsami risunkov v tekste) [Chukchi pictures]. In: Sbornik v chest' 70-letiya professora D.N. Anuchina. Moskva, 1913, pp. 397–420. (in Russ.)

5. Bronshtein, M.M., Karakhan, I.L. and Shirokov, Yu.A., 2002. Reznaya kost' Uelena. Narodnoe iskusstvo Chukotki [Bone carving in Uelen. The folk art of Chukchi Peninsula]. Moskva: Svyatigor. (in Russ.)

6. Vasilenko, V.M., 1947. Severnaya reznaya kost': (Kholmogory, Tobol'sk, Chukotiya) [Ivory carving of the North: Kholmogory, Tobolsk, Chukotiya]. Moskva. (in Russ.)

7. Gorbunkov, A.L., 1936. Khudozhestvennyi kostoreznyi promysel na Chukotke [Ivory carving art of Chukotka], Sovetskaya Arktika, no. 6, pp. 87–93. (in Russ.)

8. Ivanov, S.V., 1970. Skul'ptura narodov Severa Sibiri XIX – pervoi poloviny XX vv. [Sculpture of the peoples of the North of Siberia in the 19th and early 20th centuries]. Leningrad: Nauka. (in Russ.)

9. Kaplan, N.I., 1980. Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo Krainego Severa i Dal'nego Vostoka [Folk arts and crafts of the Far North and Far East]. Moskva: Prosveshchenie. (in Russ.)

10. Karakhan, I.L. and Mitlyanskaya, T.B., 1970. Problemy sovremennogo chukotsko-eskimoskogo iskusstva rez'by po kosti [Problems of modern ivory carving of Chukchi and Asian Eskimo], Sovetskaya etnografiya, no. 1, pp. 144–150. (in Russ.)

11. Katalog Vsesoyuznoi vystavki narodnogo samodeyatel'nogo izobrazitel'nogo iskusstva [The

catalogue of the All-Union exhibition of folk art]. Moskva; Leningrad: Vsesoyuznyi dom narodnogo tvorchestva im. N.K. Krupskoi, 1937. (in Russ.)

12. Lavrov, I.P., 1947. Risunki Onno (k mifologii chukchei) [Drawings of Onno (to the Chukchi mythology)], Sovetskaya etnografiya, no. 2, pp. 122–134. (in Russ.)

13. Mitlyanskaya, T.B., 1972. O rabote professional'nykh khudozhnikov s narodnymi masterami Chukotki [On the work of professional artists with Chukchi folk craftsmen]. In: Sbornik trudov Nauchno-issledovatel'skogo instituta khudozhestvennoi promyshlennosti. Vyp. 6. Moskva: Legkaya industriya, 1972, pp. 153–166. (in Russ.)

14. Mitlyanskaya, T.B., 1976. Khudozhniki Chukotki [Artists of Chukotka]. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russ.)

15. Geroicheskaya epopeya. T. 1–2. Pokhod «Chelyuskina» [Heroic epic. Vols. 1–2. Campaign «Chelyuskin»]. Moskva: Izdanie redaktsii «Pravdy», 1934. (in Russ.)

16. Syomushkin, T.Z., 1936. Chukotskaya kul'tbaza [Kultbaza of Chukotka], Sovetskaya Arktika, no. 6, pp. 84–87. (in Russ.)

17. Fisina, A.K., 1995. Chukotskoe i eskimoskoe iskusstvo XIX–XX vv. [Chukchi and Eskimo art of the 19th and 20th centuries]. Moskva: Rodnik. (in Russ.)

18. Bogoras, W., 1904. The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. 7. Leiden; New York.

19. Bogoras, W., 1913. The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. 8. Part 3. Leiden; New York.

20. Hoffman, W.J., 1897. The graphic art of the Eskimos. Washington: Government Printing Office.

21. Nelson, E.W., 1900. The Eskimo about Bering Strait. Washington: Government Printing Office.

22. Ray, D.J., 1961. Artists of the tundra and the sea. Seattle: University of Washington Press.

23. Ray, D.J., 1980. Aleut and Eskimo art: tradition and innovation in Southern Alaska. Seattle: University of Washington Press.

