

УДК 745; 688
ББК 85.12

Шульгина Ольга Михайловна

Аспирант, кафедра истории русского искусства, Институт истории,
Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия,
Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7/9
ORCID ID: 0000-0002-5449-0258
ResearcherID: AAE-3259-2022
st079243@student.spbu.ru

Ключевые слова: чукотско-эскимосское косторезное искусство,
традиционные промыслы народов Крайнего Севера, А.Л. Горбунков,
художественный руководитель, советское искусство 1930-х

Шульгина Ольга Михайловна

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско- эскимосского косторезного искусства первой трети XX века



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-184-219

Для цит.: Шульгина О.М. А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века // Художественная культура. 2022. № 3. С. 184–219. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-184-219>.

For cit.: Shulgina O.M. A.L. Gorbunkov and Iconographic Sources of the Walrus Ivory Carving Art of the Chukchi and Asian Eskimos in the First Third of the 20th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 184–219. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-184-219>. (In Russian)

Shulgina Olga M.

PhD Student (in Art History), Russian Art History Department, Institute of History, Saint Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0002-5449-0258
ResearcherID: AAE-3259-2022
st079243@student.spbu.ru

Keywords: walrus ivory carving art of Chukotka, traditional handicrafts of the peoples of the Far North, A.L. Gorbunkov, art director, Soviet art of the 1930s

Shulgina Olga M.

A.L. Gorbunkov and Iconographic Sources of the Walrus Ivory Carving Art of the Chukchi and Asian Eskimos in the First Third of the 20th Century

Аннотация. В статье прослеживается история становления и развития чукотско-эскимосского косторезного художественного промысла сквозь призму проблемы «далекого» и «близкого», рассматриваемой на основе круга источников, на которые опирался Александр Леонидович Горбунков, художественный руководитель чукотских косторезных мастерских, при работе с местными мастерами. Новизна темы исследования, введение в научный оборот дневниковых записей Горбункова подтверждают актуальность избранной проблематики, не получившей достаточного освещения в исследовательской литературе.

Привлекая корпус архивных материалов Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП), автор изучает процесс становления чукотско-эскимосского косторезного искусства в первой трети XX века не изолировано, а принимая во внимание культурно-исторический контекст, в особенности учитывая достижения и важнейший опыт профессиональных художников и искусствоведов НИИХП, накопленный к 1930-м годам. Анализ «далеких» (рисунки и орнаменты на ритуальных предметах и предметах быта, пикетаж скал Пегтымеля, расписанные шкуры мандарок, материалы этнографических экспедиций, фольклор народов Крайнего Севера) и «близких» (среди которых мелкая пластика североамериканских эскимосов, работы ряда европейских и американских художников) источников чукотского косторезного искусства 1930-х годов позволяет проследить генезис чукотско-эскимосского художественного промысла резной кости первой трети XX века, продемонстрировать соотношение традиций и новаций нового этапа этого искусства. Комплексными задачами исследования обусловлено применение историко-культурного, хронологического подхода, сравнительного метода и формально-стилистического анализа. Автор приходит к выводу о важнейшей роли Горбункова в удачном соединении традиционных и современных тенденций в исследуемом виде искусства: базируясь на национальных художественных практиках, Горбунков актуализировал ассортимент и тематику косторезных изделий в соответствии с новыми запросами эпохи.

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

Abstract. This article traces the history of the establishment and development of the walrus ivory carving art of the Chukchi and Asian Eskimos through the lens of the question of “the far” and “the near”. This question is examined based on a range of sources used by A.L. Gorbunkov, the first art director of ivory carving workshops in Chukotka, during his interaction with local artists. The novelty of the research topic and the introduction of Gorbunkov’s diary entries into scientific circulation prove the relevance of the selected problem, which has not been sufficiently covered in the research literature before. Revealing the materials of the former Scientific Research Institute of Art Industry (NIIKhP), the author attempts to consider the process of the establishment and development of the walrus ivory carving arts and crafts of Chukotka in the first third of the 20th century not in isolation but holistically, taking into account the cultural and historical context and the experience gained by the experts of NIIKhP by the 1930s. The analysis of “the far” (pictures and ornaments on various ritual objects or household items, ancient petroglyphs on a site close to Pegtymel, drawings on walrus skins, materials of ethnographic expeditions, folklore of the peoples of the Far North) and “the near” (among which is the sculpture of American Eskimos and works by a number of American and European artists) origins of the walrus ivory carving art of Chukotka in the 1930s allows representing the genesis of the Chukchi and Asian Eskimo handicraft in the first third of the 20th century and demonstrating the correlation of traditions and innovations in the new phase of this craft. The complex tasks of the research condition the use of the historical, cultural, and chronological approach, the comparative method and formal stylistic analysis. The author comes to the conclusion about the important role of Gorbunkov in the successful combination of traditional and modern trends in the art form under research: based on national artistic practices, Gorbunkov updated the assortment and themes of ivory carving products in accordance with the new demands of the epoch.

Введение

Девять десятилетий назад, в 1931 году, на Чукотке была организована первая сезонная артель косторезов; а в будущем, 2023 году, исполнится 90 лет с момента основания первой постоянной косторезной мастерской. Тогда дежневскую «косторезку» возглавил профессиональный художник, искусствовед, сотрудник Научно-исследовательского института художественной промышленности Александр Леонидович Горбунков (1903—1982).

О жизненном и творческом пути А.Л. Горбункова известно немного. Факты его биографии можно восстановить лишь по скудным комментариям, оставленным самим художником в дневниковых записях [32, с. 6]. Доподлинно известно, что в 1933 году Александр Леонидович защитил кандидатскую диссертацию. Следующие два года он провел в командировке на территории Чукотского национального округа. Вернувшись в Москву, А.Л. Горбунков до 1936 года работал в Интегралцентре, а с 1936 по 1938 год трудился в фондах Отдела народных художественных ремесел Всесоюзного комитета по делам искусств. Вплоть до начала Великой Отечественной войны и на протяжении года после ее окончания, по возвращении с фронта, Александр Леонидович Горбунков состоял консультантом при нынешнем Сергиево-Посадском государственном историко-художественном музее-заповеднике (СПГИХМЗ). В 1947—1948 годах Горбунков работал художником по декорациям и костюмам, а также консультантом по вопросам культуры и быта в составе съемочной группы киностудии «Мосфильм» на съемках фильма «Мистер Томсон бежит в Америку». Далее информация о жизни Горбункова и вовсе практически отсутствует. В 1948 году он был репрессирован и до 1956 года отбывал наказание в Воркуте. Лишь в 1969 году Александр Леонидович вернулся с Севера, но не в Москву, а в поселок Шахты Ростовской области, где и прожил до смерти в 1982 году.

Безусловно, это лишь первый шаг в открытии биографии А.Л. Горбункова, изучением которой автор статьи продолжает заниматься в границах исследования чукотско-эскимосского косторезного художественного промысла. Актуальность и новизна статьи, собственно, и обусловлена отсутствием анализа избранного аспекта широкой проблематики, которая в целом имеет большую и долгую исследо-

вательскую традицию [2; 3; 4; 5; и др.]. Использование историко-культурного, хронологического подхода, сравнительного метода и формально-стилистического анализа представляется соответствующим комплексному характеру исследования.

Становление и развитие чукотско-эскимосского косторезного искусства приходится на 1920—1930-е годы. В этот период складываются его наиболее репрезентативные стилистические черты как своеобразного варианта изобразительного народного творчества. Прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению художественных процессов, необходимо кратко обозначить особенности системы, в рамках которой проводил свою работу на Чукотке первый художественный руководитель косторезных мастерских.

Исторический и культурный контекст

В начале 1920-х годов, фактически сразу после образования Советского Союза, в сфере культурной политики обозначился важный «национальный» вектор. Так, одной из главных задач, по мнению партийного руководства, было приобщение коренных малочисленных народов Крайнего Севера к всесоюзной социокультурной жизни [14, с. 155—157]. Партия ставила задачу помочь малочисленным коренным народам Советского Союза пробудить свою национальную культуру и способствовать ее развитию. Считалось необходимым дать возможность народам Крайнего Севера открывать школы, театры и другие культурные учреждения, где использовался бы их родной язык. Кроме того, актуальным стало утверждение разнообразия и богатства этнических культур молодого государства. Таким образом, народные промыслы должны были стать визитной карточкой и предметом гордости каждого советского гражданина и Советского Союза в целом. Безусловно, вышеназванные тенденции были частью масштабной культурной политики; это означало, что партия поддерживает и будет поддерживать развитие национальных культур в обозримом будущем.

На X съезде партии, который состоялся в марте 1921 года, была поставлена задача смены «старого» уклада жизни «высшей» социалистической формой. В качестве одной из ключевых проблем съезда рассматривалось приобщение народов Крайнего Севера к глобальным культурным тенденциям. Планировалось осуществить поставленную

задачу, не отрывая «туземцев» от их естественной почвы, сохранив их материальную культуру. Фактически события разворачивались несколько иначе, и эти идеи так и остались только на бумаге [20, с. 284—342].

Открытие Всероссийской культурно-промышленной выставки в 1923 году стало первым шагом на пути к признанию народного художественного творчества. Следующим этапом стало создание в 1924 году специального Комитета содействия народностям северных окраин при Президиуме ВЦИК. Нужно отметить, что комитет понимался партийными чиновниками не как механизм помощи голодающим «туземцам», а как средство вовлечения коренных жителей в строительство новой советской жизни. Так или иначе, даже в наиболее труднодоступные районы северных окраин стали 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). Именно они должны были стать очагами политической и культурной жизни районов.

Без сомнения, ключевым событием в процессе становления чукотско-эскимосского косторезного искусства стало образование в 1932 году Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) на базе Кустарного музея. В 1920—1930-е годы искусствоведами и профессиональными художниками НИИХП формируется новая методика работы с мастерами народных художественных промыслов. Крайне важным оказался опыт и достижения В.М. Василенко и А.В. Бакушинского, которые работали с федоскинскими мастерами, а также М.Д. Ракова, проводившего работу с народными художниками из Холмогор. Работа ученых-художников началась с тщательнейшего изучения истории промысла, сбора сведений о его прошлом. Для ведущих специалистов народного искусства важно было добиться единства подхода. Это проявлялось в их стремлении найти баланс развития современного народного искусства, обращаясь как к его прошлому, так и к настоящему. Нужно отметить, что именно ориентация на местную традицию была в 1920—1930-х годах инновацией НИИХП и вскоре стала одним из важнейших принципов работы с народными мастерами.

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

Ключевое значение в становлении народного художественного промысла в 1920—1930-е годы приобретает фигура художественного руководителя. Это явление можно объяснить тем, что в новых реалиях советской жизни именно от художественного руководителя напрямую зависело существование народных мастерских. Когда речь идет о работе группы мастеров, очень важно выработать четкую стилевую направленность творчества. В ряде случаев с этой задачей могли справиться лишь профессиональные художники и специалисты, имевшие искусствоведческое образование. Более того, приход профессиональных художников к народным мастерам должен был служить катализатором творческого потенциала и устремлений местных творцов.

Командировка А.Л. Горбункова

В сентябре 1933 года Дальневосточный интегральный охотсоюз (ДИОС) заключает договор (до 1 сентября 1935 года) с профессиональным художником — Александром Леонидовичем Горбунковым и направляет его на работу в Чукотский национальный округ [32, с. 5—6]. На Чукотке Горбункову предстояло занять должность художественного руководителя мастерских и консультанта по художественным кустарным промыслам, резьбе по кости и обработке меха.

В течение двух лет до приезда на Чукотку (с 1931 по 1933 год), под руководством выдающегося отечественного маньчжуроведа, профессора Александра Васильевича Гребенщикова, А.Л. Горбунков тщательно изучал промыслы коренных народов Крайнего Севера, а также работал в кабинете по изучению народностей Севера Дальневосточного края Дальневосточного филиала АН СССР [32, с. 6].

В июне 1933 года будущий художественный руководитель чукотских косторезных мастерских сделал доклад «О художественных промыслах Советской Чукотки и о мероприятиях содействия развитию их». В обсуждении доклада принимали участие такие ведущие специалисты того времени в области народного искусства, как В.М. Василенко, А.В. Бакушинский, В.С. Воронов, А.С. Башкиров. Немаловажно, что идеи Горбункова получили положительную оценку со стороны авторитетных искусствоведов того времени [36, с. 2—3].

Александром Леонидовичем был предложен четкий алгоритм работы с народными мастерами Крайнего Севера. Прежде всего,

Горбунков предлагал провести всестороннее научное обследование и изучение национальных особенностей чукотской культуры, в том числе быта и художественно-творческих возможностей. Горбунков настаивал, что прежде чем начать работу с морскими зверобоями Крайнего Севера, необходимо изучить художественные традиции чукотского искусства, включая различные влияния со стороны Китая, Японии и иных народностей Сибири. С позиции профессионального художника, только после проведения всестороннего обследования чукотской культуры представлялось возможным начать налаживать художественное и технологическое руководство народными мастерскими на Чукотке. Целью своего художественного руководства Горбунков полагал развитие положительных черт искусства резной кости Чукотки.

Александр Леонидович Горбунков, придерживаясь линии НИ-ИХП, считал, что с мастерами-косторезами обязательно должен был работать профессиональный художник-инструктор [30, с. 32–37]. Эту мысль подтверждает и более поздняя критика им «новой бестолковой и расхлябанной» системы мастерских без руководителя, которую Институт народов Севера (ИНС) внедряет уже после его отъезда, с конца 1930-х годов. С точки зрения Горбункова, такая система послужила тому, что работа мастерских была сведена к самодеятельности, лишенной всякого мастерства. В результате в таких мастерских косторезы были вынуждены работать «как Бог на душу положит» [30, с. 42–43].

Состояние косторезного промысла на Чукотке начала XX века

Отметим, что работа по организации и развитию косторезного промысла на Чукотке началась еще до приезда Горбункова. Уже в 1925 году в Уэлене была организована кустарная косторезная мастерская, а три года спустя, в 1928 году, на культбазу Лаврентия для организации косторезной мастерской при школе-интернате был командирован инструктор косторезного дела Морозов. Из отчета о работе школы-интерната при культбазе Лаврентия за 1929–1930 годы становится очевидно, что дело Морозова не имело успеха. Основные причины неудачи, по мнению чиновников, были следующие. Во-первых, «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» [38, с. 59]. В свою очередь, предположим, что наиболее вероятной причиной неуспеха Морозова являлось нежелание надомных и кустарных резчиков работать с «чужими» инструкторами, напрямую ассоциировавшимися с советской властью.

Вскоре, в 1930 году, Камчатское акционерное общество командировало своего инструктора Венедиктова в поселок Дежнев для налаживания косторезного промысла и максимального использования моржового клыка. В 1931–1932 годах еще одному инструктору Кривдуну удалось собрать кустарно-промысловую группу косторезов в Ванкареме. Наиболее значительных успехов достиг уполномоченный Чукотского окружного интегрального союза Шарков, которому удалось за 1929–1932 годы организовать пять косторезных артелей. Секрет везения Шаркова заключался в том, что его бригады были собраны на базе крупнейших чукотских колхозов: чаплинского, сиренинского, нууканского, дежневского и уэленского. Тем не менее максимальное количество резчиков всех артелей не превышало 75 человек. Важнейшей отличительной чертой, характеризующей деятельность мастеров начала 1930-х годов, была именно сезонность промысла, наиболее интенсивная активность которого приходилась на весенние и летние месяцы, когда, по выражению Горбункова, у народных мастеров была возможность использовать «пустопорожнее время», то есть когда морские охотники были свободны от занятия зверобойным промыслом [39, с. 88–89].

По воспоминаниям педагога Петра Яковлевича Скорика, в Уэленской мастерской в 1928 году была создана группа школьников, которые хотели обучаться косторезному делу. Занятия с детьми проводил молодой косторез Туккай. Примеру уэленских косторезов последовали жители села Чаплино, где работой народных мастеров руководил эскимос Майна. В Сирениках главой косторезов стал мастер Аттата. Такая самостоятельная инициатива косторезов в записях Горбункова получила название «берингоморского прецедента». Суть этого феномена заключалась в том, что даже без непосредственного участия профессиональных художников в кустарных мастерских Чукотки началось самопреобразование традиционного косторезного промысла в народное художественное ремесло [32, с. 4–5].

Таким образом, первые сезонные косторезные мастерские появились на Чукотке в 1930—1931 годах. Вероятнее всего, значительную роль в этом процессе сыграло изменение функций косторезного промысла на рубеже XIX—XX веков. Именно в это время изделия чукотского косторезного промысла теряют свой магический характер, начинают наполняться новым содержанием и одновременно приобретают качественно новые черты. Так, в доисторическую эпоху и вплоть до конца XIX века морские охотники украшали орнаментом и простыми рисунками ритуальные предметы, орудия труда и оружие, а с начала XX века косторезные изделия для личного пользования постепенно вытесняются изделиями, предназначенными для внешнего рынка.

Работа А.Л. Горбункова с чукотско-эскимосскими народными мастерами

Согласно сведениям из записей Александра Леонидовича [27], к 1933 году на территории Чукотки существовало шесть сезонных мастерских по обработке кости: 1) Домик Гарри (Дежнев); 2) Науканский американский желтый домик; 3) Уэленская мастерская-кажим; 4) мастерская в Чаплино; 5) мастерская в Сирениках; 6) мастерская в Пловере (бухте Славянка). Отдельно от вышеперечисленных мастерских существовала мастерская Рошилина (Дежнев) как индивидуальная надомно-кустарная мастерская.

По приезду на Чукотку 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, определить тематику и стилистическую направленность промысла. Вместе с тем, в соответствии с установками НИИХП, Александр Леонидович не имел права пренебрегать существующими, укорененными в сознании народов Крайнего Севера традициями, а напротив, должен был приложить все усилия для сохранения живых творческих сил косторезов.

Лаконично и емко в своем труде «Юпигиты» характеризует работу Горбункова Е.П. Орлова: «Если мастерские трех последних селений [Чаплино, Пловера и Сиреников. — О.М.] стремятся только к заработку,

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

к большей выработке продукции и, как правило, дают шаблонную, ходовую, антихудожественную 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» [40, с. 75—76].

Если ранее перед инструкторами Морозовым и Венедиктовым стояла задача наладить пуговичное производство [39, с. 88—89], в мастерских Горбункова изготавливали 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⁽¹⁾, гравированные клыки-сувениры и табакерки [35].

Особый объект для исследования представляют целые моржовые клыки чукотских косторезов. До сих пор не найдено ни одного сюжетного гравированного моржового клыка, датированного доисторическим временем. Для XIX века гравированные моржовые клыки также не характерны. К наиболее ранним гравированным клыкам можно отнести моржовые бивни, запечатленные на трех негативах на стеклянных носителях. Они были сделаны В.И. Иохельсоном и поступили в Санкт-Петербургский музей антропологии и этнографии (Кунсткамеру) в 1909—1910-х годах. Кроме того, в 2021 году были опубликованы пять гравированных клыков [23], приобретенных Кнудом Расмуссеном на Чукотке в 1924 году. Несмотря на то что на опубликованных клыках запечатлены отдельные сцены жизни охотников,

(1) Пеликены представляют собой антропоморфные скульптурки, известные в Америке под названием *billiken* или *milliken*.

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 Эдварда Уильяма Нельсона (Edward W. Nelson, 1900) *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» [25, p. 197—198]. Нельзя обойти стороной и монографию *Artists of the Tundra and the Sea* американского исследователя культуры и искусства эскимосов Дороти Рэй (Dorothy J. Ray, 1961). Рэй отмечает, что в конце XIX века эскимос по прозвищу Счастливый Джек, живший на Диомидских островах, гравировал копии фотографий и репродукции из газет на изделиях из моржового клыка по заказу моряков и золотоискателей [26, p. 5—8].

Итак, лишь с приездом Горбункова на Чукотку гравировка перешла на качественно новый этап: теперь все чаще мастера гравировали не отдельные фигуры животных и (или) людей, но воспроизводили уже конкретные сюжеты.

Проблема «далекого и близкого»

Прежде чем непосредственно приступить к работе с местными мастерами-резчиками, Горбунков ставил перед собой принципиальный вопрос относительно стратегии дальнейшего развития чукотского народного художественного промысла. Другими словами, он наметил проблему «далекого и близкого». Смысл этой проблемы в том, что художественному руководителю следовало решить, на какие памятники опираться и что считать «эталонном» при создании новых произведений в своих косторезных мастерских: археологические находки (далекое) или «соседящие территориально и во времени» образцы (близкое) [32, с. 30].

Как профессиональный художник Горбунков видел решение в синтезе двух векторов развития творчества. Этот подход казался наиболее оптимальным. Так, с одной стороны, сохранялись традиционные материалы и принципы работы с моржовой костью. С другой стороны, изменение функций традиционного косторезного промысла,

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

зависимость его дальнейшей жизни от экономической выгоды предприятия не могли позволить руководителю мастерских игнорировать продиктованное временем социальное содержание.

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 возможным обозначить и охарактеризовать основные составные части «далекой» и «близкой» группы иконографических источников чукотско-эскимосского косторезного искусства.

«Далекие» источники

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 века. Вместе с тем вплоть до начала XX века 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 ребрах, деревянных дощечках и на прочих предметах повседневного обихода. Большое количество примеров подобных изображений содержится в ряде работ как отечественных, так и американских этнографов [25; 21; 22]. Очевидно, что эти рисунки носили примитивно-реалистический характер. Кроме того, орнаментальные и изобразительные мотивы могли иметь собственно условно-знаковое значение: служить знаками личной собственности, родовой или племенной принадлежности.

С реалиями жизни морских зверобоев был хорошо знаком и первый художественный руководитель. По приезде в чукотский поселок Дежнев Горбунков совершил объезд районов. Целью этого путешествия был набор учеников в косторезные мастерские [27]. В дневниковых записях Горбункова имеются упоминания о том, что

в путешествиях особенное внимание художник уделял орнаментам и татуировкам местных жителей [32, с. 11—13]. Очевидно, что он хотел собрать и изучить как можно больше иконографических источников, которые бытовали среди чукчей и эскимосов. Более того, еще до командировки на Чукотку художественный руководитель тщательно изучил доступные ему этнографические источники. Это, прежде всего, *The Graphic Art of the Eskimos* Вальтера Джеймса Гофмана, сборник под названием «Очерк материального быта оленных чукчей», составленный по материалам Николая Львовича Гондатти, а также труды *The Eskimo of Siberia* и *The Chukchee*, опубликованные Владимиром Германовичем Таном-Богоразом в начале XX века. Нередко материалы из работ перечисленных выше этнографов заимствовались для произведений резчиков.

Удивительное сходство с современной чукотско-эскимосской гравировкой обнаруживается при рассмотрении Пегтымельских петроглифов. Создается впечатление, что целые сцены жизни людей и животных, а также сцены погони охотников за добычей переносились граверами на моржовые клыки. Безусловно, Горбунков лично не мог видеть Пегтымельских петроглифов, так как они были открыты Н.М. Саморуковым лишь в 1965 году и исследованы Н.Н. Диковым двумя годами позже [8, с. 214—242]. Как и рисунки и гравировки, относящиеся к концу XIX — началу XX века, 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. Это явное иконографическое сходство и близость сюжетов Пегтымельских петроглифов и современного чукотского искусства резной кости, суетность изображений и их наивно-реалистическая трактовка в очередной раз подчеркивают преемственность традиции, которая насчитывает более двух тысяч лет [8, с. 214—242]. Необходимо отметить и пересечение технической стороны исполнения пикетажа на скалах с гравировкой. Фактически в обоих случаях приходится иметь дело с процарапыванием материала заостренным предметом.

При детальном рассмотрении и изучении косторезных изделий, выполненных под руководством Горбункова, очевидно обращение художественного руководителя к росписям, которые еще в XIX веке

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века



Ил. 1. Гемауге (?). Шхуна. 1950-е. Клык моржа, китовый ус, резьба, гравировка, подкраска. Всероссийский музей декоративного искусства, Москва

оседлые чукчи иногда делали на шкурах мандарок — сыромятных кожах нерп светлого цвета. Назначение таких шкур все еще остается неясным. Можно лишь предположить, что они изготавливались специально для американских и европейских торговцев и золотоискателей. Из дневниковых записей Горбункова можно почерпнуть информацию, что чукотские мастера начала XX века, в частности Итчель и Рошилин, «читали» «шкуру Гофмана» по просьбе художественного руководителя и охотно заимствовали рисунки и целые сюжеты из расписной шкуры мандарки для своих гравировок на моржовых клыках. В личных документах Горбункова хранится копия этой шкуры, переведенная на кальку [28]. Примечательно, что цитаты с расписной кожи морского зверя не только переходили в гравюру на изделиях из моржового клыка, но и становились источником вдохновения мастеров-косторезов при создании «накомодников» и скульптурных произведений.

Отдельным источником чукотско-эскимосского косторезного искусства является сборник фольклора *Chukchee Mythology*, собранный



Ил. 2. Эмкуль Вера. Гравированный клык моржа «Сказка о Лельгыльне». Фрагмент. 1946. Клык моржа, гравировка цветная. Музейный центр «Наследие Чукотки», Анадырь

В.Г. Таном-Богоразом. 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 Горбункова. Так, гравировки на сказочные сюжеты появляются лишь с его приездом на Чукотку и началом работы с местными косторезами.

Елизавета Порфирьевна Орлова, сотрудник Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого, посещала Наукан во время своей этнографической экспедиции в 1933 году 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 вво-

дили коррективы в фабулу и своеобразно художественно оформляли сюжет» [40, с. 76].

В тех случаях, когда работа народных мастеров строилась от готового литературного текста к рисунку, а затем воплощалась в виде гравировки, Горбунков считал такие работы вторичными. Он называл такой вид работ искусством перевода по подстрочнику [33, с. 8]. Несмотря на то что круг сказок был весьма ограничен, они все же стали богатым источником сюжетов не только для косторезов первой трети XX века, но и для последующих, «младших», поколений мастеров.

Таким образом, в рамках историко-культурного контекста были рассмотрены «далекие» иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века: пикетаж Пегтымельских петроглифов; предметы, найденные в ходе археологических раскопок, которые были актуальными вплоть до конца XIX века; рисунки, встречающиеся повсеместно на ритуальных предметах и бытовой утвари чукчей и эскимосов; рисунки на расписных кожах мандарок. Это позволяет четко определить фундамент, на который опирался первый художественный руководитель, приступив к работе с народными мастерами и разработке ассортимента изделий чукотских косторезных мастерских, дает возможность проанализировать художественную специфику изображений, выявить их традиционные сюжеты и мотивы, определить аутентичные и неизменные черты этого древнего искусства.

«Близкие» источники

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

Тем не менее в 1933 году, уже на Чукотке Горбункову все же выпала возможность познакомиться с косторезными изделиями аля-

скинских эскимосов. В своих дневниковых записях художественный руководитель отмечает [27], что в 1929—1933 годах в США разразился экономический кризис. Поэтому американские эскимосы, в основном жители о. Малого Диомида, которые в начале 1930-х годов еще могли свободно пересекать русско-американскую границу, сбывали вещи, сделанные из моржовой кости, в русский Интегральный кооператив, который располагался по соседству на острове Ратманова. Группу таких произведений Горбунков обнаружил на складе в Уэлене⁽²⁾. Он отобрал наиболее интересные с его точки зрения предметы для коллекции Интегралцентра. Горбунков обращал особое внимание на практически полное отсутствие гравировки на косторезных изделиях диомидской группы. Чукотские народные мастера, по воспоминаниям художественного руководителя, также не слишком часто использовали орнаментацию в процессе изготовления предметов из моржового клыка, даже, как ему казалось, пренебрегали ею. Это вызывало удивление профессионального художника, который считал, что украшение косторезных изделий чукотско-эскимосскими орнаментами значительно повышало бы художественную ценность готовых изделий.

Тем не менее художественный руководитель с должным уважением отнесся к отказу косторезов украшать свои скульптурные произведения. В фототеке Всероссийского музея декоративного искусства (ВМДИ) хранится замечательная коллекция фотоснимков⁽³⁾, на которых запечатлены скульптурные произведения чукотских косторезов, выполненных под руководством Горбункова. Им присуще реалистическое начало, отсутствуют чрезмерные детали. Мелкая пластика народных мастеров изящна и ясна в своей простоте.

Спустя почти десятилетие после своей командировки Александр Леонидович, рассуждая о чукотско-эскимосской скульптуре, указал на ее сходство с творчеством Пабло Пикассо [29, с. 7—8; 30, с. 34—35]. Художественный руководитель подчеркивал большую роль линии

(2) В фототеке Всероссийского музея декоративного искусства хранятся фотографии части коллекции, собранной А.Л. Горбунковым в 1933—1935 годы на Чукотке, среди которых есть несколько образцов мелкой пластики американских эскимосов с острова Малого Диомида.

(3) Номера в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации: 13275855, 13275864, 13275918, 13275888, 13275923, 13275584, 13275940, 13275601.



Ил. 3. Скульптура «Медведь». 1930-е. Клык моржа, резьба. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Фототека Всероссийского музея декоративного искусства, Москва

в искусстве П. Пикассо. Горбунков проводил параллели между работами чукотских косторезов и рисунками Пикассо — серией литографий испанского художника «Бык» (декабрь 1945 — январь 1946). Здесь для Горбункова наиболее важным было то, что Пикассо был склонен к упрощению художественных форм, их очищению от излишних деталей, выявлению структуры изображения. Кроме того, мастер в высшей степени был наделен способностью схватывания предмета. То же говорил и 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 века орнаментальными мотивами подтверждает тезис об изменении функций косторезного промысла в представлении морских зверобоев. Более того, изменился и адресат изделий из моржового клыка. Если ранее морские зверобойи изготавливали костяные предметы для собственных нужд, с начала

XX века они начинают ориентироваться на вкусы европейских и американских китобоев и торговцев.

Выше были рассмотрены наиболее очевидные источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века. Вместе с тем существует ряд источников, о привлечении которых можно судить только предположительно.

Записи, оставленные Горбунковым в дневниках [29, с. 7—8; 30, с. 34—35], свидетельствуют о том, что он, так или иначе, оглядывался на творческое наследие таких художников, как Георгий Богданович Якулов, Диего Ривера, Анри Матисс, Гюстав Доре, Анри Тулуз-Лотрек. Проблема, которая еще требует дальнейшего изучения, — это механизм влияния творчества указанных художников на чукотских народных мастеров. Из записей Горбункова не до конца понятно, каким именно способом происходило художественное воздействие вышеперечисленных художников на чукотских косторезов. Открытым остается следующий вопрос: показывал ли Александр Леонидович чукотским мастерам конкретные работы европейских и американских художников. Основанием для такого предположения могут служить негативы муралов Д. Риверы из серии «История Мексики. Мир сегодня и завтра» (1929), которые содержатся в дневниках Горбункова [36]. Либо же 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. Так или иначе, необходимо рассмотреть конкретные работы художников, которые упоминал в своих дневниковых записях Горбунков и сопоставить их с работами чукотских косторезов, которые были выполнены в косторезных мастерских в 1930-х годах.

Прежде всего, в дневниковых записях Александр Леонидович Горбунков выделяет художника Георгия Якулова [29, с. 7—8; 30, с. 34—35]. Сопоставляя творчество Г.Б. Якулова с чукотским косторезным искусством, следует обратить внимание на то, что наиболее охотно Георгий Якулов писал многофигурные сцены. Это большие группы людей в кафе, на скачках, на улице, в игорном доме. Работу Якулова «Скачки» (1905), которую упоминает Горбунков, отмечает сложное композиционное построение, в том числе изображение встречного движения фигур лошадей и людей, — во многом сходное с компо-

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века



Ил. 4. Лейвун (?). Гравированный клык «Жизнь береговых охотников-чукчей». Чукотка, Дежнев, 1930-е. Моржовый клык, цветная гравировка. Государственный музей Востока, Москва

зиционными решениями в произведениях дальневосточного искусства. Художник создал множество многофигурных работ, требующих внимательного, неспешного, поочередного разглядывания. В этом аспекте можно говорить об определенном сравнении работ Якулова и гравированных изделий чукотских мастеров.

Так, для гравировки мастеров чукотских косторезных мастерских первой трети XX века характерно плотное заполнение поверхности моржового клыка мелкими изображениями людей и животных. 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 довольно однотипны, но тонко проработаны.

Наследуемое Якуловым восприятие традиций восточного искусства очевидно в решительном разрыве с глубиной пространства, то есть плоскостности работ — что характеризует и произведения чукотского косторезного искусства, возможно, в том числе, и в силу территориальной близости к Дальневосточному региону. В фототеке ВМДИ хранится ряд негативов, на которых запечатлены неатрибутированные гравированные клыки, выполненные чукотскими косторезами первой трети XX века. 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,

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века



Ил. 5. Лейвун (?). Гравированный клык «Жизнь береговых охотников-чукчей». Фрагмент. 1930-е. Моржовый клык, цветная гравировка. Государственный музей Востока, Москва

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.

Обратим внимание и на особенности колористического решения. В «Скачках» Георгий Якулов применяет принцип цветных пятен, что также характерно для дальневосточной художественной традиции и для художественного языка мастеров Дежневской школы косторезов.

Перейдем к рассмотрению следующего художника, работы которого отмечал руководитель чукотских косторезных мастерских. Как уже было сказано, Горбунков сближал гравировки чукотских мастеров с творчеством мексиканского художника Диего Риверы [29, с. 7–8; 30, с. 34–35], точнее с его муралами из серии «История Мексики. Мир сегодня и завтра» (1929). Связь этих двух традиций Горбунков устанав-

ливал, прежде всего, благодаря их социальной тематике. Изображения людей в многофигурных композициях и чукотских мастеров, и Диего Риверы имеют эпический, обобщенный характер. Можно говорить об определенном сопоставлении изображений у мексиканского художника и у чукотских косторезов в конструктивно-пластическом плане: так, из-за измененных пропорций изображения людей обретают некоторую утрированность. В чукотской гравировке на моржовых клыках, кроме традиционных сюжетов охоты, существует отдельный пласт тем, посвященных истории, советскому освоению Чукотки, социалистическим преобразованиям, событиям из жизни советского народа, которые трактуются в героическом аспекте. В схожем ключе представлял и Диего Ривера историю Мексики в своих фресках. Чукотские косторезы под руководством Горбункова изображали идеализированный мир морских зверобоев. Подобные сюжеты прочитываются в гравировках таких мастеров, как Ичель, Онно, Эйгук, Вуквол, и в ряде работ неизвестных авторов⁽⁴⁾.

Горбунков проводил параллели между чукотским косторезным искусством первой трети XX века и латиноамериканским костюмбризмом 40-х годов XIX века, так как и костюмбризм, и чукотское искусство резной кости первой трети XX века родились благодаря интересу к жизни народа. В обоих случаях имеет место тяготение мастеров к фотографически точному отображению природы, присутствует внимание к народному быту, есть желание запечатлеть народные праздники и обряды [33, с. 3–4, 9]. Наиболее ярким примером, показывающим связь чукотского косторезного искусства и костюмбризма, может служить наборная скульптура из моржового клыка Вуквола и Аие. К сожалению, эта скульптура известна лишь по эскизу из дневника Горбункова [31, с. 41].

Еще одной точкой соприкосновения чукотских косторезов и мастеров, расписывающих тюленьи кожи, с творчеством Диего Риверы является присущий им «пиктографический реализм» [17, с. 152]. В своих воспоминаниях Горбунков пишет, что он был лично знаком с создателем блестящих орнаментальных пиктографий 1930-х годов,

(4) Номера в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации: 17298911, 9085373, 9085357, 13056912, 12056057 (верхний клык), 17298370.

Рошилиным из Дежнева [29]. 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, что изображено на рисунке, в способности дополнить изображение жизненным опытом. За первым впечатлением, которое считывало декоративную выразительность гравировок Рошилина и мастеров Дежневской школы, должен был следовать процесс многократного их рассмотрения, которое открывало новые оттенки изображаемого.

В своих дневниковых записях Горбунков дает отсылки и к творчеству французского художника Анри Матисса [29, с. 7—8; 30, с. 34—35]. Художественный руководитель указывал не на живописные работы художника, а на панно «Танец», выполненное в технике декупажа в 1932—1933 годах. 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 Горбунков активно применял в чукотских косторезных мастерских. Так, работа с аппликациями всегда предшествовала непосредственно сюжетной гравировке или работам по созданию мелкой пластики [33, с. 8].

Добавим несколько слов еще об одном французском художнике, Анри де Тулуз-Лотреке. Выше уже было сказано, что одним из источников вдохновения чукотско-эскимосских мастеров были сказки, собранные Таном-Богоразом. В данном случае дело обстоит несколько иначе.

В 1898 году Тулуз-Лотрек выполнил двадцать две иллюстрации и шесть концовок с изображением различных животных к «Естественным историям» Жюль Ренара [18]. Художник тщательно подбирал модели к «Естественным историям»: он часами просиживал в конюшнях и сараях, наблюдая за поведением животных, почти ежедневно бывал в Булонском зоопарке. Чтобы понять сущность связи творчества Тулуз-Лотрека и чукотско-эскимосских мастеров, необходимо привести воспоминания Горбункова, которые датируются

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

1933 годом. В то время Горбунков жил в поселке Дежнев в домике на косе, которая отделяла от моря Дежневскую лагуну. Туда к нему был направлен юный художник-косторез Вуквол, сын знаменитого уэленского мастера Хальмо, младший брат скульптора-костореза Туккая. В своих дневниках художественный руководитель очень поэтично описывает окружающую природу: «Наступала зима, на земле лежал уже нетающий снежок, а лагуна подернулась молодым ледком, не имевшим припая со стороны тундры». Однажды в поселок забежал песец — недопесок. 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 ловкостью, легкостью и быстротой обманывал собак и ускользал у них из-под носа, но уйти в тундру не мог: 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 крик и лай и наблюдали травлю, происходившую недалеко от дома. Художник и мастер были восхищены изяществом движений молодого хищника. Видимо уже тогда Горбунков обратил внимание на особенную любовь детей к изображению разнообразных животных, обитающих на Крайнем Севере. Потому художественный руководитель косторезных мастерских решил развивать их способности и природную склонность к эйдетику, позаимствовав творческий метод Тулуз-Лотрека при работе с мастерами Чукотки.

Позже художественный руководитель вернулся к обсуждению увиденных событий уже за рабочим столом в мастерской. Он предложил Вукволу сделать карандашом наброски спасающегося от собак песца. Так появилась новая тема «Песец среди травящих его собак». Впоследствии Вуквол графически перефразировал эту композицию, превратив собак в лисичек. Вариация этого мотива легла в основу художественного оформления одного из порталов Выставки народного творчества в залах Государственной Третьяковской галереи в 1937 году.

Вуквол был не единственным мастером, с которым Горбунков развивал метод наблюдения. Зимой 1934—1935 годов Горбунков занимался с группой подростков, которые только окончили школу. Среди них были и молодые дарования — Эмкуль, Нэпын, Нутескин

и Ненек. Изначально художественный руководитель дал детям рассмотреть зарисовки Вуквола «Песец и собачки», затем дал им пластилин и предложил понаблюдать за собаками, щенятами — извечными друзьями поселковых мальчуганов. Они пробовали лепить, но без особо выдающихся успехов. Куда лучше дело у детей пошло в рисунке.

Более явные отсылки к творчеству Анри де Тулуз-Лотрека прочитываются в произведениях Рошилина, которые также были выполнены под руководством Горбункова. Речь идет о гравировках, объединенных Горбунковым в группу под общим названием «Естественные истории». Очевидно, что художественный руководитель даже не стал менять название, а прямо позаимствовал «имя» рассказов Жюль 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 [34, с. 14—17; фото из фототеки НИИХП]. Горбунков стремился к тому, чтобы Рошилин, как и Ренар, рассказал художественными средствами о жизни хорошо знакомых ему с самого раннего детства животных, изобразил их в естественной среде.

Одной из 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 исключал коллективного творчества, даже напротив, побуждал резчиков к обсуждению истории, уточнению ее подробностей. Самым замечательным примером такой работы 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 эрмэчине Нанкхысьхате» был «записан» в октябре 1933 года [33, с. 1—2]. 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 [3, с. 33]. Эрмэчын, как и Дон Кихот, являлся не конкретной, а собирательной фигурой.

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века



Ил. 6. Рошилин. Спичечница. 1930-е. Клык моржа, гравировка. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». Фототека Всероссийского музея декоративного искусства, Москва

В своих исследованиях отечественных этнограф В.Г. Тан-Богораз показал, что чаще всего в сказаниях чукчей упоминаются эрмэчыны, именуемые Эленнут, Нанкачгат, Тале, Аингаыргын и др. [2, с. 57—58]. 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 лед, и кочевые обозы проходят по его телу, как по мосту» [2, с. 57].

Работа проводилась художественным руководителем с группой косторезов в поселке Дежнев. В результате дежневские мастера выполнили под руководством Горбункова серию линейных рисунков на бумаге. Безусловно, сюжет был традиционный чукотский, однако техника и методы работы — новые для чукотских мастеров. Александр Леонидович 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 то, что историю можно было «прочитать» непосредственно по рисункам без знакового текста.

В архивах Горбункова значится, что было выполнено 18 рисунков непосредственно карандашами на бумаге без предварительных слепков из пластилина [36, с. 2]. Девять рисунков по «Сказке об Эрмечене Нанкхысьхате» были показаны на выставке в Государственной Третьяковской галерее 1937 году, а также входили в коллекцию Интегралцентра 1920—30-х годов.

Заключение

Таким образом, обращение к архивным, ранее неопубликованным 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. Приведенные примеры изделий чукотско-эскимосских мастеров первой трети XX века позволяют сделать вывод, что проблема «далекого» и «близкого», обозначенная в дневниковых записях Горбункова, заключалась в выборе художественным руководителем круга иконографических источников в процессе разработки ассортимента изделий косторезных мастерских 1930-х годов.

Горбунков стремился соединить традиционные и современные тенденции, и это ему вполне удалось. 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, мастерские под руководством Горбункова оставались верными принципам работы НИИХП с народными художниками. В них мастера-зверобой резали и гравировали изделия из кости, черпая образы и сюжеты из повседневной жизни и местного фольклора. Помимо исторически и культурно объяснимых фактов, архивные материалы открывают ряд совершенно неожиданных сведений об истории становления и развития чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века. Так, мы узнаем, что отдельные методы работы

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

художественного руководителя, а также круг сюжетов были заимствованы исключительно из современного Горбункову отечественного и зарубежного искусства. Несмотря на это, «чужой» компонент был привит чукотскому косторезному искусству очень бережно, ведь сюжеты и темы, разработанные Горбунковым, базировались 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 Горбункова.

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

Список литературы:

- 1 Антропова В.В. Современная чукотская и эскимосская резная кость // Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. XV. 1953. С. 5–122.
- 2 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. 453 с.
- 3 Богораз В.Г. Народная литература палеоазиатов // Литература Востока. Вып. 1. Петроград: Всемирная литература, 1919. 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 = 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.
- 6 Василенко В.М. Северная резная кость (Холмогоры, Тобольск, Чукотия) / Под ред. проф. Н.Н. Соболева; Упр. промышл. кооперации при Совете министров РСФСР, Научно-исследовательский институт художественной промышленности. М.: КОИЗ, 1947. 107 с.
- 7 Горбунков А.Л. Художественный косторезный промысел на Чукотке // Советская Арктика. 1936. № 6. С. 87–93.
- 8 Диков Н.Н. Древние костры Камчатки и Чукотки: 15 тысяч лет истории. Магадан: Кн. изд-во, 1969. 256 с.
- 9 Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в.: Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. 839 с.
- 10 Иванов С.В. Скульптура народов Севера Сибири XIX – первой половины XX века / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1970. 296 с.
- 11 Каплан Н.И. Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока: Кн. для учащихся ст. классов. М.: Просвещение, 1980. 125 с.
- 12 Карахан И.Л., Митлянская Т.Б. Проблемы современного чукотско-эскимосского искусства резьбы по кости // Советская этнография. 1970. № 1. С. 144–150.
- 13 Лавров И.П. Рисунки Онно (к мифологии чукчей) // Советская этнография. 1947. № 2. С. 122–134.
- 14 В.И. Ленин, И.В. Сталин о национальном вопросе: [сборник]. М.: Правда-Пресс, 2009 (Псков: Псковское возрождение). 159 с.
- 15 Митлянская Т.Б. Художники Чукотки. М.: Изобразит. искусство, 1976. 208 с.
- 16 Орлова Е.П. Чукотская, корякская, эскимосская, алеутская резная кость / Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние. Новосибирск: [б. и.], 1964. 111 с.
- 17 Полевой В.М. Искусство стран Латинской Америки. М.: Искусство, 1967. 323 с.
- 18 Ренар Ж. Естественные истории / пер. с фр. Агнессы Коган. М.: Юность, 2003. 159 с.
- 19 Семушкин Т.З. Чукотская культбаза // Советская Арктика. 1936. № 6. С. 84–87.
- 20 Тропую Богораза: научные и литературные материалы / Труды ЧФ СВКНИИ ДВО РАН; [сост. и науч. ред. Л.С. Богословская, В.С. Кривошеков, И.И. Крупник]. Вып. 10. М.: Ин-т наследия-ГЕОС, 2008. 353 с.

- 21 Bogoras W. The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VII. Leiden; New York, 1904–1909. 830 p.
- 22 Bogoras W. The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VIII. Part 3. Leiden: Brill; New York: Stechert, 1913. 52 p.
- 23 Bronshtein M.M. Rasmussen's Five Engraved Walrus Tusks from Chukotka // Alaska Journal of Anthropology. 2021. Vol. 19. № 1&2. P. 250–269.
- 24 Hoffman W.J. The Graphic Art of the Eskimos. Washington: Government Printing Office, 1897. 968 p.
- 25 Nelson E.W. The Eskimo about Bering Strait. Washington: Government Printing Office, 1900. 518 p.
- 26 Ray D.J. Artists of the Tundra and the Sea. Seattle: University of Washington Press, 1961. 170 p.

Список источников:

- 1 Материалы из личного архива Юрия Александровича Широкова, предоставленные Дмитрием Юрьевичем Широковым.
- 2 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/50–52.
- 3 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/53–56.
- 4 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/57.
- 5 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/60.
- 6 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/61–64.
- 7 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/65.
- 8 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/66.
- 9 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/67.
- 10 Архив ВМДИ. Ф. 8. Оп. 4. КП-25472/69–70.
- 11 Архив ВМДИ. Ф. 643, Оп. 4. Дело 213.
- 12 Архив МАЭ РАН. Ф. К-П. Оп. 1. Ед. хр. 5.
- 13 Архив МАЭ РАН. Ф. К-П. Оп. 1. Ед. хр. 103.
- 14 Архив МАЭ РАН. Ф. К-П. Оп. 1. Ед. хр. 187.

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века

References:

- 1 Antropova V.V. Sovremennaya chukotskaya i eskimosskaya reznaya kost' [Modern Walrus Ivory Carving of Chukchi and Asian Eskimo]. *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii*, 1953, vol. XV, pp. 5–122. (In Russian)
- 2 Bogoraz V.G. Materialy po izucheniyu chukotskogo yazyka i fol'klora, sobrannye v Kolymskom okruge V.G. Bogorazom: Ch.1 [Materials for the Study of the Chukchi Language and Folklore Collected in the Kolyma District by V.G. Bogoraz: Part 1]. *Trudy YAkutskoj ekspedicii, snaryazhennoj na sredstva I.M. Sibiryakova; Otd. 3. Vol. 11. Part 3. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya nauk Publ.*, 1900. 453 p. (In Russian)
- 3 Bogoraz V.G. Narodnaya literatura paleoaziatov [Folk Literature of Paleo-Asiatic People]. *Literatura Vostoka. Issue 1. Petrograd, Vsemirnaya literatura Publ.*, 1919, pp. 50–68. (In Russian)
- 4 Bogoraz V.G. Chukotskie risunki (s 24 tablicami risunkov v tekste) [Pictures of Chukchi, 24 Plates in the Text]. *Sbornik v chest' 70-letiya professora D.N. Anuchina* [A collection in honour of the 70th anniversary of professor D.N. Anuchin]. Moscow, 1913, pp. 397–420. (In Russian)
- 5 Bronshtejn M.M., Karahan I.L., Shirokov Yu.A. *Reznaya kost' Uelena. Narodnoe iskusstvo Chukotki* [Bone Carving in Uelen. The Folk Art of Chukchi Peninsula], Departament kul'tury, molodezhi, sporta, turizma i informacionnoj politiki CHAO; Gosudarstvennyj muzej iskusstva narodov Vostoka. Moscow, Svyatigor Publ., 2002. 97 p. (In Russian)
- 6 Vasilenko V.M. *Severnaya reznaya kost' (Holmogory, Tobol'sk, Chukotiya)* [Ivory Carving of the Northern Region. Holmogory, Tobolsk, Chukotka], ed. prof. N.N. Sobolev; Upravlenie promyslovoj kooperacii pri Sovete ministrov RSFSR, Nauchno-issledovatel'kij institut hudozhestvennoj promyshlennosti. Moscow, KOIZ Publ., 1947. 107 p. (In Russian)
- 7 Gorbunkov A.L. Hudozhestvennyj kostoreznyj promysel na Chukotke [Ivory Carving Art of Chukotka]. *Sovetskaya Arktika*, 1936, no. 6, pp. 87–93. (In Russian)
- 8 Dikov N.N. *Drevnie kostry Kamchatki i Chukotki: 15 tysyach let istorii* [Ancient Fires of Kamchatka and Chukotka: 15 Thousand Years of History]. Magadan, Knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1969. 256 p. (In Russian)
- 9 Ivanov S.V. *Materialy po izobrazitel'nomu iskusstvu narodov Sibiri XIX – nachala XX v.: Syuzhetnyj risunok i drugie vidy izobrazhenij na ploskosti.* [Materials on the Visual Arts of the Peoples of Siberia in the 19th – Early 20th Centuries. Plot Drawing and Other Types of Images on the Surface]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1954. 839 p. (In Russian)
- 10 Ivanov S.V. *Skulptura narodov Severa Sibiri XIX – pervoj poloviny XX veka* [Sculpture of the Peoples of the North of Siberia in the 19th – First Half of 20th Century], Akademiya nauk SSSR, Institut etnografii imeni N.N. Mikluho-Maklaya. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1970. 296 p. (In Russian)
- 11 Kaplan N.I. *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo Krajnego Severa i Dal'nego Vostoka: Kn. dlya uchashchihysya st. klassov* [Folk Decorative-Applied Arts of the Far North and Far East: The Book for Senior Pupils]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1980. 125 p. (In Russian)
- 12 Karahan I.L., Mityanskaya T.B. Problemy sovremennogo chukotsko-eskimosskogo iskusstva rez'by po kosti [Problems of Modern Ivory Carving of Chukchi and Asian Eskimo]. *Sovetskaya etnografiya*, 1970, no. 1, pp. 144–150. (In Russian)
- 13 Lavrov I.P. Risunki Onno (k mifologii chukchej) [Pictures of Onno (On the Mythology of Chukchi)]. *Sovetskaya etnografiya*, 1947, no. 2, pp. 122–134. (In Russian)
- 14 *V.I. Lenin, I.V. Stalin o nacional'nom voprose: sbornik* [V.I. Lenin, I.V. Stalin on the National Question: Collection of Articles]. Moscow, Pravda-Press Publ., 2009 (Pskov, Pskovskoe vozrozhdenie Publ.). 159 p. (In Russian)
- 15 Mityanskaya T.B. *Hudozhniki Chukotki* [Artists of Chukotka]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1976. 208 p. (In Russian)
- 16 Orlova E.P. *Chukotskaya, koryakskaya, eskimosskaya, aleutskaya reznaya kost'* [Ivory Carving of Chukchi, Koryak and Aleut], Akademiya nauk SSSR, Sibirskoe otdelenie. Novosibirsk, 1964. 111 p. (In Russian)
- 17 Polevoj V.M. *Iskusstvo stran Latinskoj Ameriki* [Arts of the Latin America Countries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. 323 p. (In Russian)
- 18 Renar Zh. *Estestvennye istorii* [Nature Stories], transl. from French Agnessa Kogan. Moscow, Yunost' Publ., 2003. 159 p. (In Russian)
- 19 Syomushkin T.Z. Chukotskaya kul'tbaza [Kultbaza of Chukotka]. *Sovetskaya Arktika*, 1936, no. 6, pp. 84–87. (In Russian)
- 20 *Tropoyu Bogoraza, nauchnye i literaturnye materialy* [The Path of Bogoras: Scientific and Literary Materials], Trudy CHF SVKNII DVO RAN, compl. and ed. L.S. Bogoslovskaya, V.S. Krivoshchekov, I.I. Krupnik. Issue 10. Moscow, Institut naslediya-GEOS Publ., 2008. 353 p. (In Russian)
- 21 Bogoras W. *The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition*. Vol. VII. Leiden, New York, 1904. 830 p.
- 22 Bogoras W. *The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition*. Vol. VIII. Part 3. Leiden, Brill, New York, Stechert, 1913. 52 p.
- 23 Bronshtejn M.M. Rasmussen's Five Engraved Walrus Tusks from Chukotka. *Alaska Journal of Anthropology*, 2021, vol. 19, no. 1&2, pp. 250–269.
- 24 Hoffman W.J. *The Graphic Art of the Eskimos*. Washington, Government Printing Office, 1897. 968 p.
- 25 Nelson E.W. *The Eskimo about Bering Strait*. Washington, Government Printing Office, 1900. 518 p.
- 26 Ray D.J. *Artists of the Tundra and the Sea*. Seattle, University of Washington Press, 1961. 170 p.

Sources:

- 1 *Materialy iz lichnogo arhiva Yuriya Aleksandrovicha Shirokova, predostavlennye Dmitriem Yur'evichem Shirokovym* [Personal Archive of Yu.A. Shirokov, Provided by D.Yu. Shirokov].
- 2 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/50–52.
- 3 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/53–56.
- 4 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/57.
- 5 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/60.
- 6 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/61–64.
- 7 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/65.
- 8 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/66.
- 9 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/67.

- 10 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, KP-25472/69—70.
- 11 *Arhiv VMDI* [Archive of All-Russian Decorative Art Museum], fund 8, inventory 4, unit 213.
- 12 *Arhiv MAE RAN* [Archive of Anthropology and Ethnography Museum named by Peter the Great, Russian Academy of Sciences], fund K-P, inventory 1, unit 5.
- 13 *Arhiv MAE RAN* [Archive of Anthropology and Ethnography Museum named by Peter the Great, Russian Academy of Sciences], fund K-P, inventory 1, unit 103.
- 14 *Arhiv MAE RAN* [Archive of Anthropology and Ethnography Museum named by Peter the Great, Russian Academy of Sciences], fund K-P, inventory 1, unit 187.

А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века