

Научная статья
УДК 39
doi: 10.17223/2312461X/47/7

А.Л. Горбунков и судьбы чукотско-эскимосского косторезного искусства: опыт предшественников и современные тенденции

Ольга Михайловна Шульгина

*Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,
Санкт-Петербург, Россия, shulgina@kunstkamera.ru*

Аннотация. Рассматриваются методы работы чукотских косторезов в художественных мастерских начиная с 1930-х гг. Особое внимание уделено результатам работы с чукчами и эскимосами первого художественного руководителя чукотских косторезных и мехошовивочных мастерских А.Л. Горбункова, а также анализу влияния, которое оказал Горбунков на дальнейшее развитие чукотско-эскимосского косторезного промысла. Автор исследует каждый этап жизни чукотских косторезных мастерских после возвращения Горбункова «на материк»: под руководством В.М. Леонтьева, И.П. Лаврова, во время командировок на Чукотский полуостров специалистов из Научно-исследовательского института художественной промышленности, а также специфику работы Уэленской косторезной мастерской после распада Советского Союза. Полевые материалы, собранные в ходе экспедиций на Чукотку в 2023–2024 гг., позволяют дать объективную оценку современного состояния косторезного промысла в чукотских косторезных мастерских. Анализ работы чукотских мастеров на протяжении века приводит к выводу о том, что ключевую роль в развитии косторезного промысла сыграли художественные руководители, а наиболее эффективной является модель работы местных мастеров в тандеме с профессиональными художниками.

Ключевые слова: косторезное искусство, Чукотка, А.Л. Горбунков, В.М. Леонтьев, И.П. Лавров, Уэленская косторезная мастерская

Для цитирования: Шульгина О.М. А.Л. Горбунков и судьбы чукотско-эскимосского косторезного искусства: опыт предшественников и современные тенденции // Сибирские исторические исследования. 2025. № 1. С. 135–156. doi: 10.17223/2312461X/47/7

Original article

doi: 10.17223/2312461X/47/7

A.L. Gorbunkov and the Fortune of Chukchi and Asian Eskimo Ivory Carving Art: Experience of Predecessors and Actual Trends

Olga M. Shulgina

*Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera),
St. Petersburg, Russian Federation, shulgina@kunstkamera.ru*

Abstract. The article deals with the methods of work of Chukchi and Asian Eskimo ivory cutters and engravers in art workshops since the 1930s. Particular attention is paid to the results of work with Chukchi and Asian Eskimos with A.L. Gorbunkov, the first artistic director of Chukchi ivory carving and fur-tailoring workshops, and is analysed the influence that Gorbunkov exerted on the further development of Chukchi and Asian Eskimo ivory carving art. The author consistently investigates each stage of life of Chukchi and Asian Eskimo ivory carving workshops after Gorbunkov's return to the mainland: under the leadership of V.M. Leont'ev, I.P. Lavrov, during business trips to the Chukchi Peninsula of the specialists from the Research Institute of Art Industry, as well as the specific characters of work of the Uelen ivory-carving workshop after the collapse of the Soviet Union. Field materials gathered during the expeditions to Chukotka in 2023–2024 provide an objective assessment of the current state of ivory-carving art in Chukchi art workshops. The analysis of the work of Chukchi craftsmen over the century leads to the conclusion that the key role in the development of ivory-carving craft was played by art directors, and the most effective model is the work of local craftsmen in tandem with professional artists.

Keywords: ivory carving art, Chukchi Peninsula, A.L. Gorbunkov, V.M. Leont'ev, I.P. Lavrov, Uelen ivory-carving workshop

For citation: Shulgina, O.M. (2025) A.L. Gorbunkov and the Fortune of Chukchi and Asian Eskimo Ivory Carving Art: Experience of Predecessors and Actual Trends. *Sibirskie Istoricheskie Issledovaniia – Siberian Historical Research*. 1. pp. 135–156 (In Russian). doi: 10.17223/2312461X/47/7

Искусство гравировки на моржовых клыках у чукчей и эскимосов представляет собой интереснейшее явление художественной культуры нашей страны. Благодаря трудам ученых, исследующих древнюю материальную культуру жителей чукотского побережья (Богораз 1901; Богораз 1913; Василенко 1947; Иванов 1949, 1954; Диков 1971; Bronshtein 2006; Arutunov 2009; Василевский 2010), истоки сюжетной гравировки можно проследить в росписях на веслах, ручках ритуальных ведерок, пиктографиях на лахтачьих кожах, в Пегтымельских петроглифах. Это важно для понимания современной сюжетной гравировки как естественного и деликатного продолжения, в сущности, уже существующего задолго до 1920–1930-х гг. способа изобразительного повествования.

Традиция древнего изобразительного языка зазвучала с новой силой в 1930-е гг. Именно в этот период создается, по существу, самостоятельный вид искусства, который вбирает множество новых сюжетов и предлагает новые формы выражения. Если мы, к примеру, сравним гравировки первой четверти XX в. (рис. 1) с гравировками 1930-х гг. (рис. 2), то сможем убедиться, какой большой шаг вперед с точки зрения качества техники и технологии исполнения изделий проделали чукотские мастера за относительно короткий отрезок времени (Шульгина 2024а).



Рис. 1. Клык гравированный «Белые медведи и охотники». Начало XX в.
Клык моржа, гравировка, сажа. 60,0 × 5,5 × 3,0.
Из собрания Государственного музея искусства народов Востока



Рис. 2. Негатив на гибком носителе. Клык гравированный (фрагмент).
1934–1939. 9,0 × 12,0. Из собрания Музея антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

В данный момент совершенно очевидно, что работа, которую провел с чукотскими мастерами в 1933–1935 гг. А.Л. Горбунков – профессиональный художник и первый художественный руководитель косторез-

ных мастерских (Шульгина 2024в), была фундаментальна, а методы работы в художественных мастерских над гравированными произведениями и скульптурными изделиями, в которых рисунок всегда предшествовал работе с материалом (моржовый клык, китовый ус, скелетная кость морского зверя), остаются актуальными и сегодня.

Важно отметить, что до приезда профессионального художника на Чукотский полуостров в 1933 г. попытки наладить художественный косторезный промысел в мастерских не имели успеха по ряду причин. Это, например, ошибки советов на местах, недостаточная квалификация руководителей, отсутствие четкого плана развития промысла и связи с центром, невостребованность косторезного дела по сравнению со столярным промыслом или промыслом по обработке металла, языковой барьер между приезжими и аборигенами, незаинтересованность мастеров в работе в артелях и предпочтение чукчами и эскимосами работать «единолично», т.е. на себя, на дому.

С приездом А.Л. Горбункова, де-юре руководителями художественных мастерских «записывали» мастеров из коренных жителей, но де-факто руководил мастерскими профессиональный художник, официально занимавший должность художественного консультанта в 1933–1935 гг. Архивные документы, статьи местных периодических изданий и воспоминания этнографов, работавших на Чукотке в это время, подчеркивают вклад, сделанный первым художественным руководителем чукотских художественных мастерских.

В теории Горбунков должен был лишь наблюдать за работой мастеров, обеспечивать достойные условия труда и организовывать рабочий процесс в мастерских, но на практике все было несколько иначе, о чем свидетельствует любопытнейший источник. В интервью от 1959 г. Вуквутагин рассказывал, что «в 1933 году в Уэлен прибыл московский художник Горбунко[в]. Он выполнял рисунки по нашим советам, с них мы резали по кости. Его советы мы особенно ценили. Ко всему, он и сам умел резать. Если где-нибудь мы совершали ошибку, Горбунко[в] брался за резец и показывал, как надо» (Вуквутагин 1959).

Коротко резюмируя результаты деятельности первого художественного руководителя, необходимо отметить следующее. Прежде всего, был разработан оптимальный «торговый ассортимент» изделий, который включал разнообразнейшие изделия (рис. 3): рельефы и гравировки на клыках моржа, клыки с дополнительными скульптурными композициями, таблетки с гравировками, накомодные скульптуры (моржи, лахтаки и нерпы, касатки и киты, медведи, песцы, собаки и зайцы, «слоны счастья» и олени, пеликены и фигуры будд, фигур людей и бюсты, композиции из групп зверей и собачьи упряжки), гравированные и резные курительные приборы, трубки, мундштуки и портсигары, спичечницы, оправы охотничьих ножей, фоторамки, рамы крупных размеров –

50×35 см, из двух клыков, ручки для тростей и зонтов, письменные приборы, пресс-папье, ножи для разрезания бумаги и ручки для стальных перьев, салфеточные кольца, пудреницы, мыльницы, ажурные броши, заколки, женские головные шпильки, пряжки, застежки и запонки, бусы, брелоки, пуговицы, шашки, шахматы, кости для домино и различные модели шхун, байдар, вельботов и нарт. Важнейшим принципом руководителя мастерских была установка украшать все изделия, изготавливаемые в мастерских, таким образом, принося в них колорит местных народов.

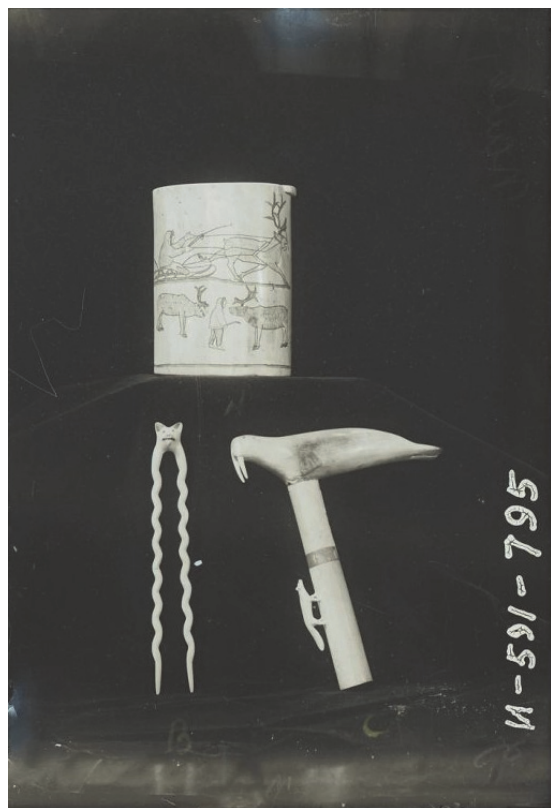


Рис. 3. Негатив на стеклянном носителе. Коробочка с гравированными изображениями саней и оленя. Костяная шпилька. Ручка для трости. 1934–1939. 9,0 × 12,0.

Из собрания Музея антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

После приезда на Чукотку А.Л. Горбункова значительно повысилось художественное качество косторезных изделий. Секрет заключался в том, что для восполнения отсутствия профессионального образования у местных косторезов руководитель мастерских проводил ежедневные занятия с наиболее талантливыми косторезами и граверами. Руководитель работал по специально разработанной программе, куда были включены

уроки, на которых А.Л. Горбунков объяснял чукотским косторезам законы геометрии и перспективы, обучал графике, основам стилистического анализа, помогал мастерам выполнять орнаментальные работы.

За время своей работы с чукчами и эскимосами А.Л. Горбунков совместно с резчиками и граверами усовершенствовал инструменты, которыми пользовались мастера, сумел найти и разработать наиболее комфортные методы работы с местными граверами и резчиками, которые способствовали развитию художественных умений, стимулировали интерес к творческой работе (Шульгина 2022а). Например, в мастерских практиковались: метод картинного письма, метод наблюдения, метод ситуационных макетов, метод конструирования ситуационных макетов по рассказу, метод перевода по подстрочнику, метод копий, метод монтажа, методы аппликации и валяния. Кроме того, руководитель мастерских сумел «нащупать» круг тем и сюжетов, которые увлекали мастеров и были ценны в художественном плане. Впервые под руководством профессионального художника чукотские мастера стали гравировать моржовые клыки по сказочным сюжетам (Шульгина 2022б; Шульгина 2024б).

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

Во время работы А. Л. Горбункова в художественных мастерских, на Чукотке насчитывалось около 135 резчиков и граверов (ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 183. Л. 64). Необходимо еще раз подчеркнуть, что А.Л. Горбунков был командирован на Чукотку от Интегралцентра. В 1936 г. система интегральной кооперации была упразднена, а потому после Горбункова на Чукотку художественные руководители не направлялись. Тем не менее с момента отъезда А.Л. Горбункова обратно «на материк», как и рассчитывал профессиональный художник, художественным руководителем уэленской косторезной мастерской был назначен его ученик – Михаил Вуквол, который последовательно придерживался системы принципов, выработанной Александром Горбунковым, но, к сожалению, это продлилось недолго. В 1937 г. Вуквол уехал в Москву для помощи в оформлении «чукотской» части выставки в Государственной третьяковской галерее, где учитель и ученик встретились в последний раз. Затем Вуквол поступил на обучение в Институт народов Севера в Ленинграде, а после начала Великой Отечественной войны молодой косторез ушел добровольцем на фронт, где погиб в 1942 г. Соответственно, хотя с 1937 г. руководство уэленской «косторезкой» взял на себя Вуквутагин,

уэленская косторезная мастерская фактически снова осталась без художественного руководителя, а система руководства мастерскими, которые возглавлял профессиональный художник, ушла в прошлое (ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 1. Д. 210).

Условия косторезного промысла ухудшились – отсутствие художественного руководства, прежде всего, препятствовало разработке новых сюжетов, что отражалось на качестве художественных изделий. Дала знать о себе и Великая Отечественная война – ослабили связи с «материком», а развитие художественного промысла больше не являлось насущной проблемой того времени. Соответственно, часть косторезов были вынуждены вернуться к зверобойному промыслу и оленеводству, чтобы обеспечивать свои семьи. Кроме того, в начале 1940-х гг. косторезов Уэлена и Наукана лишили мастерских, где у них была возможность коллективно работать, а Дежнёвскую мастерскую закрыли совсем.

Попытку изменить ситуацию предпринял Вячеслав Михайлович Леонтьев (Василевский 2010), который жил на Чукотке и работал председателем Оргбюро с 1935 г. В.М. Леонтьев совмещал обязанности секретаря райкома партии и председателя райисполкома, в сферу его обязанностей входило и курирование промыслов района, в том числе косторезного. Несколько лет Вячеслав Леонтьев заведовал факторией в Энурмино, а затем до окончания войны работал в торговой организации – «Чукотторге». В 1945 г. Вячеслав Михайлович организовал и возглавил Уэленский промкомбинат на базе уэленской косторезной мастерской, которой бессменно руководил Вуквутагин. Это предприятие снабжало мастеров сырьем и занималось сбытом готовых изделий. Однако промкомбинат оказался нерентабельным и был закрыт уже в 1948 г.

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

В 1955 г. на Чукотку приехал Игорь Петрович Лавров. Отмечу, что это была вторая поездка туда Лаврова, которая случилась через пятнадцать лет после его первого визита на Чукотский полуостров в 1939–1940 гг. С 1938 г. И.П. Лавров начал работать старшим художником в Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП), а также заведовал Отделением кости НИИХП. В круг его обязанностей входило посещение артелей народных художественных промыслов. Видимо, ввиду того что у Игоря Лаврова уже имелся опыт северных экспедиций (в 1935 г. он выезжал на Белое море, в Печору и Малоземельную тундру от Всесоюзного комитета художников), в 1939 г.

отдел культуры Главсевморпути подписал с ним договор, согласно которому Лавров был командирован на Чукотку для изучения художественного творчества чукчей и эскимосов. Тогда Лавров работал заведующим Дома народов Севера на Культбазе Главсевморпути в с. Лаврентия, а также преподавал рисование в местной школе-интернате, а до главного села чукотских косторезов – Уэлена, художнику удалось добраться только через многие годы.

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

Если А.Л. Горбунков создал для косторезов «столик для просмотра» – круг эталонных изделий и коллективно с мастерами обсуждал каждое изделие, то И.П. Лавров, опираясь на опыт работы в НИИХП, организовал первый художественный совет, в который входил он сам, Хухутан, Туккай, Эмкуль и Вуквутагин (Вуквутагин 1959). А.Л. Горбунков главный акцент делал на рисунке, повествовании и, соответственно, на развитии цветной гравировки. И.П. Лавров был более увлечен мелкой пластикой, а потому под его руководством чукотские мастера в основном перешли к созданию групповых композиций из нескольких фигур, которые изготавливали из одной цельной кости. Не в последнюю очередь это было связано с тем, что в 1950-е гг. мастера обратились к механизации – активнейшим образом использовались фрезы, пилы-циркуляры, бормашины, а в самих мастерских появились специальные вытяжки для улавливания костяной пыли. Подчеркну, что этот вид творчества не был совершенно новым для чукотских косторезов – уже в 1930-е гг. в косторезных мастерских под руководством А.Л. Горбункова создавались экспериментальные клыки с многофигурными скульптурными композициями. Первым таким изделием была работа «Свадьба в кочевье».

Изделия-эталоны Лавров разрабатывал с мастерами, входившими в художественный совет, по образцу которых затем резали молодые, менее опытные мастера (рис. 4). В 1950-е гг., по сведениям художественного руководителя мастерской И.П. Лаврова, в ней работали 40–45 человек (ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 183. Л. 64). Фактически резчики вытачивали сложнейшие многофигурные композиции, которые более выигрышно смотрелись у одиночных скульптур в художественном плане и были гораздо эффектней последних. Кроме того, именно в этот период уэленские мастера перешли к синтезу гравировки и резьбы – многофи-

гурные композиции размещались на подставках, которые «дублировали» сюжет скульптуры, только уже на плоскости путем гравирования конкретного сюжета. После отъезда Игоря Петровича Лаврова «на материк», чукотские косторезы снова остались без помощи профессионалов практически на десятилетие.



Рис. 4. На художестве. Слева направо: Ёмыкаин, Эмкуль, Сейгутегин, Тынатваль.
1960–1989. 6,0 × 4,0. Фото из собрания МЦ «Наследие Чукотки»

Только в 1967 г., когда Уэленская косторезная мастерская официально перешла в ведение Министерства местной промышленности РСФСР и руководить мастерской стало Управление художественных промыслов и производства сувениров, на Чукотку впервые были командированы специалисты НИИХП – художник Ирина Львовна Карахан и искусствовед Тамара Бенциановна Митлянская (ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 183. Л. 68; АВМДИ. Ф. 643. Оп. 4. Д. 975; ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 74) (рис. 5). На протяжении многих лет эти московские ученые приезжали на Чукотку с целью изучения, поддержания и развития чукотско-эскимосского косторезного промысла, выделки кож и меха. Примечательно, что в этот период специалисты НИИХП направляли наиболее талантливых молодых мастеров на обучение и практику в Абрамцевское училище. Так, например, в Абрамцево ездили Лев Никитин, Максим Эргиро, Александр Игнатовский, Юрий Вуквутагин, Владимир Татро (ПМА 2024: 66).

Все это время (с 1968 г.) вплоть до его смерти в 1972 г. бессменным руководителем Уэленской косторезной мастерской был Туккай, сын

Хальмо и старший брат Вуквола, после чего руководство мастерской перешло талантливейшему ученику Туккая – Ивану Ивановичу Сейгутегину, который возглавлял ее полтора десятилетия до 1987 г.



Рис. 5. Негатив на гибком носителе. Клык гравированный «Карахан и Митлянская в Уэлене» (фрагмент). Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». 1975. 6,0 × 9,0.
Из собрания Всероссийского музея декоративного искусства

Прежде всего, для расширения творческих возможностей уэленских мастеров специалисты НИИХП создали серию фотоальбомов. Этому предшествовало изучение коллекций чукотско-эскимосского косторезного искусства в музеях Москвы, Ленинграда, Хабаровска, Владивостока, Магадана, а также материалов, собранных в ходе археологических экспедиций. Альбомы были посвящены не только косторезному искусству, но и традиционной культуре и этнографии чукчей и эскимосов, скульптуре народов древнего мира, первобытным наскальным росписям (например, «Скульптура эскимосов Канады», «Рельеф древнего мира», «Современная анималистическая скульптура» и др.), отдельно были скомплектованы альбомы-пособия по орнаментальному искусству для швей и косторезов (ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 183. Л. 70).

Главным методом в работе с чукотскими мастерами стало проведение регулярных творческих семинаров как в с. Уэлен, так и на материке – в Ленинграде и Москве (ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 201. Л. 12–14). Семинары, как отмечает И.Л. Карахан, были связаны между собой, но преследовали разные цели (АВМДИ. Ф. 643. Оп. 3. Д. 1109). К примеру, темой первого трехлетнего семинара, проведенного в 1968–1970 гг., было использование маленьких кусочков кости для изготовления украшений и других изделий малых форм. Здесь с косторезами рассматривались и обсуждались фотографии археологических находок, а также мастеров знакомили с фотографиями современных ювелирных изделий и украшений из кости, металла и камня. Целью специалистов НИИХП было сосредоточить внимание местных мастеров на разнообразии форм, особенностях конструктивных, пластических и графических решений, необходимости внимательного отношения как к древнеберингоморскому, так и современному орнаменту. Так, в ходе семинара были созданы брелоки, подвески, браслеты, лоточки (рис. 6).



Рис. 6. Эйнес Д.И. Негатив на гибком носителе. Украшения (серьги и кольцо).
Материалы из коллекции «Фототека НИИХП». 1975. 6,0 × 9,0. Из собрания ВМДИ

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

В 1974–1976 гг. состоялся семинар скульпторов по освоению нового для мастеров материала – скелетной кости кита и моржа. Использование

этих непривычных материалов было вызвано недостатком основного сырья – моржового клыка, а также целесообразностью расширения реализации творческих возможностей мастеров. Резчики и граверы осваивали новую технику гравировки бормашиной ввиду того, что пористая текстура скелетной кости требовала более глубокой прорезки. Мастеру было необходимо почувствовать верный масштаб, сохранив при этом лаконизм и острую выразительность, присущую чукотско-эскимосской пластике. В результате были сделаны несколько стаканов, панно, а также части ребер, покрытые гравировкой с раскраской. Важно понимать, что, если миниатюрная гравировка на моржовых клыках предназначен для рассматривания вблизи, то композиции на скелетной кости, в силу своего масштаба, воспринимались с определенного расстояния как декоративные панно.

Одной из последних тем экспериментальных семинаров стала работа над освоением и возвращением в арсенал уэленских мастеров древнеберингоморских орнаментов. Так, мастера пытались при помощи современных инструментов выполнить отдельные элементы этого орнамента.

Безусловно, Т.Б. Митлянская и И.Л. Карахан занимались не только внедрением новых направлений, но и уделяли внимание существующим и ранее направлениям народного искусства – скульптурной резьбе и гравировке. Согласно отчетам, которые после своих командировок сдавали сотрудники НИИХП, в 1970-е гг. в уэленской косторезной и пошивочной мастерской трудились до 30 человек (в то время как во времена Горбункова количество мастеров в береговых поселках насчитывало до 135 человек). В различных береговых поселках также работали отдельные надомные мастера, однако отсутствие у них контактов с другими мастерами отрицательно сказывалось на их творчестве. Кроме того, их работа затруднялась дефицитом сырья, так как в советские годы весь клык, в соответствии с решением облисполкома, передавался в Уэленскую косторезную мастерскую. Карахан и Митлянская отмечали, что резчики, работающие в мастерской, тиражируют те или иные образцы, варьируя делали в соответствии со своими творческими устремлениями. Граверы же варьируют сюжеты, связанные с жизнью тундры и моря, повторяют в авторском исполнении композиции на сюжеты народных сказок.

В середине – конце 1970-х гг. на Чукотке неоднократно бывала и Л.И. Чубарова, и Е.И. Ефимова, которая изучала традиционную одежду, орнаменты и меховую мозаику, проводила семинары для швей.

Примечательно, что в ходе интервью с сегодняшними уэленскими резчиками и граверами выяснилось, что некоторые из них помнят И.Л. Карахан, Л.И. Чубарову и Т.Б. Митлянскую. Так об одном из семинаров в нашем интервью вспоминает Зоя Гемауге, гравер УКМ: *«Они рассказывали нововведения, хотели, чтобы мы занимались. Вот то, что*

археологи раскапывали, они показывали орнаменты всякие. Они показывали нам фотографии, мы ездили с ними в Москву, в музей (Музей Востока. – О.Ш.). Ездили, смотрели. Они просили их (древнеберингоморские орнаменты. – О.Ш.) ввести как-то, как-то в изделия их внедрять. У кого стаканчики, у кого ножи или маленькие клычки» (ПМА 2024: 34).

Максим и Марина Эргиро также помнят московских искусствоведов, которые приезжали на Чукотку в 1960–1970-е гг.: «Они нас как бы отрывали от плановой работы, хотели, чтобы мы занимались творчеством. Вот тогда мы и отдыхали. Делали свое, как хотим. они говорили, какой сюжет нужно, тогда мы рисовали сначала. Они нам показывали, где-то дополняли, очень много подсказывали. Подсказывали, какой сюжет сделать и как лучше нарисовать» (ПМА 2024: 61–62).

Сергей Комиссаров, сын Татьяны Печетегиной, который в то время был еще совсем юным, начинающим мастером, рассказал, что «в основном она (Людмила Ивановна Чубарова. – О.Ш.) работала, я так понял, с кожей и мехом. Карахан работала только со старыми мастерами. Она показывала им (мастерам. – О.Ш.), привозила, какой-то материал, иллюстрации какие-то были. Мастера рисовали для неё и резали. Я так понял, она всё сделанное увозила с собой. Мама с ней работала. В основном она привозила какую-то иллюстрацию» (ПМА 2024: 45–46).

В 1987–2013 гг. директором Уэленской косторезной мастерской был Валерий Николаевич Ныпегви, в 2013–2020 гг. – Анатолий Александрович Оськин, затем меньше года на посту директора проработала Юлия Степанова, а с 2022 г. по сегодняшний день – директор УКМ Александра Валерьевна Ныпегви.

Интервью, проведенные со всеми работающими мастерами, показали, что сегодня основной метод, который практикуют косторезы и граверы, – это метод копий. Разница лишь в том, что столик для просмотров теперь не столик, а изделия из фондов музея.

Заведующий УКМ Вячеслав Онохов рассказал, что «если какую-то новую работу даешь человеку, да, он идет в музей, фотографирует и уже сам делает по эскизу. Ну, может, добавляет что-то свое» (ПМА 2024: 25). Сергей Комиссаров, гравер и резчик, также поделился, что сегодня мастера работают, как и в 1970–1980-е гг., во времена его детства: «У граверов была копия. Бумага такая, папиросная. Миллиметровка, или как она там называлась. Ну калька, вот эта вот, полупрозрачная. Её прикладывали на клык, копировали с клыка, потом этот рисунок переносили на другой чистый клык, и опять этот клык, ну рисунок, копировали. И там, если что-то не дорисовывалось, не перерисовывалось немножко, то там уже дорисовывали сами. В основном работали, знаете, был такой химический карандаш» (ПМА 2024: 46) (рис. 7, 8).



Рис. 7. Вуквол. Рисунок (эскиз для гравировки) «Лагерь Шмидта». 1934.
Бумага, карандаш. 6,5 × 12,8. Из собрания Сергиево-Посадского
историко-художественного музея-заповедника



Рис. 8. Репхыргин, Вуквол (автор рисунка), Ренвиль. Внутренняя часть портсигара.
Портсигар разъемный «Челюскинцы». 1934. Клык моржа, резьба, гравировка цветная.
8,5 × 5,9 × 3,0. Из собрания Всероссийского музея декоративного искусства

Зоя Гемауге, рассказывая о том, как училась гравировать, фактически лишь подтвердила актуальность метода копирования среди современных уэленских мастеров: *«Конечно, сначала начинали учить с рисунка, а уже позже давали инструмент. Я сначала рисую, а потом вот по рисунку провожу вот этим инструментом [коготком]. И цветные карандаши. Простой карандаш и цветные карандаши. Подготовительные рисунки у меня древние уже, но они у меня для того, чтобы не то, чтобы не забыть, а я вот, например, сделаю, потом возьму кальку, все это сниму, чтобы мне потом легче было и побыстрее, ну и чтобы не забыть, что за чем идет. Я хожу в музей смотреть старые работы. Особенно когда какое-то не очень понятное изделие закажут, надо пойти посмотреть, как это там было нарисовано, и все это перенести»* (ПМА 2024: 31–32). Максим и Марина Эргиро развили мысли, высказанные в других интервью: *«Начинали с рисунка. Иван Иванович (Суйгутегин. – О.Ш.) сначала смотрел, кто как рисует. Он со всеми работал, никого не выделял. Ну, наверное, потому что на кружок ходили только те, кто хотел с ним работать. У всех был свой интерес, все хотели этим заниматься, потому что приходили в музей, смотрели. Мы, дети, ходили и смотрели на работы более опытных старших мастеров. Это было очень интересно. Вообще ему с каждым по-разному приходилось работать. А потом начинали работать с мелочей: резать нерпочек, зайчиков. А потом посложнее: собачки. Сначала рисовали то, что планировали резать. Раньше мне говорили, что нужно сделать и чтоб точно было сделано, как там. Музей у нас был еще косторезный, не государственственный еще, и поэтому мы могли взять оттуда, правда, под запись, так вот мы брали фигурку или целую композицию, и вот на нее смотрели и делали. То есть с нас требовали полностью повторить. Сейчас мастерская сначала изделия на выставки готовит. А покупатели уже потом после выставки, посмотрят и заказывают повторения»* (ПМА 2024: 56–57).

Сравнивая организацию работы мастерских на современном этапе с горбунковскими временами, обращает на себя внимание отсутствие при мастерской художественного руководителя или, например, худсовета, как было в поздние советские времена. В «косторезке», безусловно, есть директор, которая, по словам мастеров, *«бывает в Уэлене раз в год максимум от вертолета до вертолета»* (ПМА 2024: 45), т.е. бывает, что неделю, а бывает, что нет. Роль директора мастерской заключается не в помощи мастерам в художественном поиске, разработке новых изделий и сюжетов, а в реализации изделий «на материке». Соответственно, отсутствие помощи профессионалов и критики сказывается не самым лучшим образом на качестве косторезных изделий.

«Сейчас худсовета нет. Просто ребята сделали и все. Нет, можно сказать, что тут что-то не так, надо бы переделать. А раньше был

прямо художник, все собирались, сдавали, а если мастерам не нравилось – забраковывали и всё, люди переделывали» – так оценивает работу косторезной мастерской сегодня ее заведующий (ПМА 2024: 21). По воспоминаниям Зои Гемауге, Максима и Марины Эргиро, работавших в 1970-е гг., «худсоветы у нас в определенный день назначалось и все приносили свои работы. Это был определенный день в конце месяца». «На художестве внимательно смотрели и говорили, вот это не так сделала, тут надо доделать. Конечно, страшно было. Но переделывали, принимали» (ПМА 2024: 32, 59).

В последнее время мастера тяготеют к изготовлению бижутерии и мелких сувениров, а обращение к источникам и копирование образцов из Интернета приводит к отрыву от национальной культуры и способствует насыщению рынка малохудожественными вещами.

Интервью с косторезами из с. Уэлен в 2023–2024 гг. лишь подтвердили, что принципы работы, заложенные первым художественным руководителем, активно используются и сегодня. Так, во время беседы Сергей Комиссаров, один из нынешних мастеров, рассказывал следующее: *«Раньше у мастера, ну в основном у каждой мастерицы, потому что в основном гравера это были женщины, у каждой мастерицы был свой набор переводных калек. На этой кальке был нарисован сюжет от предыдущих клыков, которые лежат и лежат в музеях... Вот накладывался этот трафарет на клык и обводился вот этот рисунок на клык. Правда ну очень слабенько было видно, когда его переводишь... И вот так переводили сюжет из этой кальки на клык. А потом этот образ, который был там запечатлен прорисовывался хорошо простым карандашом. Потом брались коготок, такой, он имел название вороний клюв.*

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

Нас здесь наши мастера учили. Давали пластилин, давали задание, вылеплять, как вы будете видеть... Да, и сначала рисовали на бумаге, перед тем как что-то сделать. Даже если что придумал уже ты сам, то должен это сначала нарисовать, воплотить это в рисунок» (ПМА 2023: 76–77).

В сущности, искусство гравирования моржовых клыков – это не столько талант, сколько упорный ежедневный труд. Марина Эргиро, известная и один из искуснейших граверов УКМ, рассказала следующее: *«Ну я вообще рисовать не умела, я, конечно, рисовала на альбоме, она (Илькей Елена Туккаевна, учитель Марины. – О.Ш.) смотрела и...*

Я очень медленно клычок делала, прям она аж не поверила, что это я сделала. Она мне: “Ты делала?”, я ей: “Я”. “А, может, тебе кто помог?” “Да я сама!” Сама хотела научиться, а она не надеялась на меня вообще, что я научусь, а я научилась» (ПМА 2024: 59).

Интересным примером, что граверами не рождаются, а становятся, являются работы Галины Тынатваль, заслуженного художника СССР. Если сравнить «почерк» мастера в 1945 г., когда она была ученицей при УКМ, и зрелые работы 1970–1980-х гг., мы без труда отметим, что в начале пути рука гравера была очень неуверенной и нетвердой, гравировки были несколько грубоватыми, но со временем работы Галины приобрели мягкость, округлость, а штрихи стали уверенными и четкими.

Ещё один уэленский мастер, Максим Эргиро, лишь укрепляется в том, что методы работы, привитые А.Л. Горбунковым в 1930-е гг., живы и сегодня: *«Ну вот раньше мне говорили, что нужно сделать и чтоб точно было сделано, как там. Музей у нас был еще косторезный, не государственный еще, и поэтому мы могли взять оттуда, правда, под запись, так вот, мы брали фигурку или целую композицию, и вот на нее смотрели и делали. То есть с нас требовали полностью повторить» (ПМА 2024: 58).*

Из интервью одной из самых опытных уэленских граверов, Зои Гемауге, следует, что роль столика для просмотров сегодня выполняет музей, который работает при косторезной мастерской: *«Конечно, хожу в музей смотреть старые работы. Особенно когда какое-то не очень понятное изделие закажут, надо пойти посмотреть, как это там было нарисовано и все это перенести. Я сначала рисую, а потом вот по рисунку провожу вот этим инструментом (коготком. – О.Ш.). И цветные карандаши. Простой карандаш и цветные карандаши. Подготовительные рисунки у меня сейчас где-то далеко лежат. Они у меня древние уже, но они у меня для того, чтобы не то чтобы не забыть, а я вот, например, сделаю, потом возьму кальку, все это сниму, чтобы мне потом легче было и побыстрее, ну и чтобы не забыть, что за чем идет» (ПМА 2024: 32).*

Об актуальности метода копирования говорят и изделия, которые изготавливаются сегодня мастерами-косторезами и граверами Уэленской косторезной мастерской. К примеру, один из клыков, который гравировала летом 2024 г. Марина Александровна Эргиро, был посвящен именно теме «челюскинской эпопеи» (рис. 9, 10), которую она выполнила, опираясь на орнамент клыков, которые хранятся в Музее Уэленской косторезной мастерской.

Таким образом, на примере описанных методов работы в косторезных мастерских в 1930-е гг. прошлого века и материалов, собранных в экспедиции в с. Уэлен в 2023–2024-х гг., совершенно очевидной представляется ключевая роль художественного руководителя в организации косторезного промысла, в разработке новых сюжетов.



Рис. 9. Вуквол М. Клык «Челюскинцы». 1934. Клык моржа, гравировка цветная. 63,0 × 8,5 × 3,5. Из собрания Музея современной истории России



Рис. 10. Эргиро М.А. Клык «Челюскинцы». 2024. Клык моржа, гравировка цветная. 45,0 × 5,0 × 4,0 (ПМА 2024)

Очевидно и то, что система, разработанная первым художественным руководителем в 1930-е гг., оказалась наиболее оптимальной и сегодня не утрачивает своей актуальности. К сожалению, квалифицированное руководство чукотско-эскимосским косторезным искусством было эпизодичным, и, оценивая сегодняшнее состояние косторезного промысла Чукотки, без преувеличения можно сказать, что отсутствие художественного контроля и нетребовательность неискушенного покупателя оказываются губительными для качества косторезных изделий, подталкивают мастеров к невдумчивой, небрежной работе. Однако общение с художниками-профессионалами, посещение художественных музеев, знание древнего и современного искусства благоприятно влияют на творчество чукотско-эскимосских мастеров.

Список источников

- Архив Всероссийского музея декоративного искусства (АВМДИ). Ф. 643. Оп. 3. Д. 1109. – Карахан И. Оказание практической помощи Уэленской косторезной мастерской в восстановлении традиций национального искусства и расширении ассортимента изделий. 1968.
- АВМДИ. Ф. 643. Оп. 4. Д. 975. – Работы Н. И. Каплан, И. Л. Карахан, Т. Б. Митлянской, Е. С. Потаповой, Л. Н. Соловьевой, П. И. Уткина, Л. И. Чубаровой и Н. Якимчука о развитии народных промыслов в 1980-е гг.
- Богораз В.Г.* Очерк материального быта оленных чукчей, составленный на основании коллекций Н.Л. Гондатти, находящихся в Этнографическом музее Императорской академии наук. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1901.
- Богораз В.Г.* Чукотские рисунки (с 24 таблицами рисунков в тексте) // Сборник в честь 70-летия профессора Д.Н. Анучина. М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и Ко, 1913. С. 397–420.
- Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. А-643. Оп. 1. Д. 210. Документы о состоянии и задачах развития художественных промыслов на Урале и в Сибири за 1943–1944 гг. (планы, отчеты, переписка).
- ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 183. – Отчет по теме: «Изучение искусства малых народов Сибири и Дальнего Востока и проведение работы по дальнейшему развитию производства художественных изделий в этих районах». НИИХП, 1978.
- ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 201. – Отчет по теме: «Развитие народного декоративного искусства в районах Севера». НИИХП, 1979.
- ГАРФ. Ф. А-643. Оп. 2. Д. 74. – Отчет по теме «Разработка средств механизации изготовления художественных изделий из кости». НИИХП, 1969.
- Диков Н.Н.* Наскальные загадки древней Чукотки: Петроглифы Пегтымеля. М.: Наука, 1971.
- Василенко В.М.* Северная резная кость: (Холмогоры, Тобольск, Чукотия). Под ред. проф. Николая Соболева. Упр. промысл. кооперации при Совете министров РСФСР. Научно-исследовательский институт художественной промышленности. М.: КОИЗ (Центр. тип. им. Ворошилова), 1947.
- Василевский Б.А.* Когда огурец пахнет корюшкой // Мир Севера. 2010. № 1. С. 23–29.
- Вуквутагин.* Каждое село пишет свою биографию. От примитивной резьбы к искусству // Советская Чукотка. № 85 (4640). 26 апреля 1959. С. 4.
- Иванов С.В.* Чукотско-эскимосская гравюра на кости // Советская этнография. 1949. № 4. С. 107–124.
- Иванов С.В.* Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в.: Сюжетный рис. и др. виды изображений на плоскости / отв. ред. А.П. Потапов. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954.
- ПМА 2023 – Полевые материалы автора, собранные во время экспедиции в Чукотский район ЧАО (с. Лаврентия, с. Лорино, с. Уэлен, с. Инчоун).
- ПМА 2024 – Полевые материалы автора, собранные во время экспедиции в Чукотский район ЧАО (с. Уэлен).
- Шульгина О.М.* А.Л. Горбунков и иконографические источники чукотско-эскимосского искусства резной кости первой трети XX века // Художественная культура. 2022а. № 3. С. 184–219.
- Шульгина О.М.* Творческий метод А.Л. Горбункова: из опыта работы профессионального художника с чукотско-эскимосскими косторезами первой трети XX века // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2022б. № 3. С. 35–52.
- Шульгина О.М.* От кустарного промысла к искусству: об организации первых косторезных мастерских на Чукотке // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2024а. № 17 (7). С. 1386–1396.

- Шульгина О.М. «Французский акцент» чукотско-эскимосского косторезного искусства первой трети XX века // Вестник СПбГУ. Искусствознание. 2024б. № 4. С. 726–736.
- Шульгина О.М. «Хождение за четыре моря» А.Л. Горбункова: штрихи к портрету первого руководителя художественных мастерских Чукотки // Вестник славянских культур. 2024в. Т. 74, № 4. С. 290–309.
- Arutiunov S.A. The Eskimo Harpoon // *Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait*. Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven; London: Yale University Press, 2009. P. 52–59.
- Bogoras W. The Eskimo of Siberia. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VIII, Part 3. Leiden; New-York, 1913. P. 417–456.
- Bronshtein M.M. Appendix 1: Variability in Ancient Eskimo Graphic Design: On the Problem of the Ethnic and Cultural History of the Bering Sea from the 1st Millenium BC to the 1st Millenium AD // *Alaska Journal of Anthropology*. 2006. Vol. 4, No. 1–2. P. 162–175.

References

- Arutiunov S.A. (2009) The Eskimo Harpoon. *Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait*. Princeton: Princeton University Art Museum; New Haven; London: Yale University Press, pp. 52–59.
- AVMDI (The Archive of The All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Art). F. 643. Op. 3. D. 1109. Karakhan I. *Okazanie prakticheskoi pomoshchi Uelenskoj kostoreznoi masterskoi v vosstanovlenii traditsii national'nogo iskusstva i rasshirenii assortimenta izdelii* [Stock 643. Folder 3. Record 1109. Karakhan I. Providing Practical Assistance to the Uelen Ivory-Carving Workshop in Restoring the Traditions of National Art and Expanding the Range of Products]. 1968.
- AVMDI. F. 643. Op. 4. D. 975. Rabity N.I. Kaplan, I.L. Karakhan, T.B. Mitlianskoi, E.S. Potapovoi, L.N. Solov'evoi, P. . Utkina, L.I. Chubarovoi i N. Iakimchuka o razviii narodnykh promyslov v 80-e gody [Stock 643. Folder 4. Record 975. Works by N.I. Kaplan, I.L. Karakhan, T.B. Mitlyanskaya, E.S. Potapova, L.N. Solovieva, P.I. Utkin, L.I. Chubarova and N. Yakimchuk on the Development of Folk Crafts in the 1980s]. 1990.
- Bogoras W. (1913) *The Eskimo of Siberia*. The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VIII, Part 3. Leiden; New-York, pp. 417–456.
- Bogoras W.G. (1901) *Ocherk material'nogo byta olennykh chulchei, sostavlennyi na osnovanii kolleksii N.L. Gondatti, nakhodiashchikhsia v Etnograficheskom muzeImperatorskoi akademii nauk* [An Essay on the Material Life of the Reindeer Chukchi, Compiled on the Basis of the Collections of N.L. Gondatti, Stored in the Ethnographic Museum of the Imperial Academy of Sciences]. St. Petersburg: Printing House of the Imperial Academy of Sciences.
- Bogoras W.G. (1913) Chukotskie risunki (s 24 tablitsami risunkov v tekste) [Chukchi Pictures]. *Sbornik v chest' 70-letii prof. D. N. Anuchina* [Collection in the 70th Anniversary of Professor D. N. Anuchin]. Moscow: Printing House of I. N. Kushnerov and Ko. 397–420.
- Bronshtein M.M. (2006) Appendix 1: Variability in Ancient Eskimo Graphic Design: On the Problem of the Ethnic and Cultural History of the Bering Sea from the 1st Millenium BC to the 1st Millenium AD. *Alaska Journal of Anthropology*, vol. 4, 1–2, pp. 162–175.
- Dikov N.N. (1971) *Naskal'nye zagadki drevnei Chukotki: Petroglify Pegtymelia* [Rock Mysteries of Ancient Chukotka: Petroglyphs of Pegtymel]. Moscow: Nauka.
- GARF (The State Archive of the Russian Federation). F. A-643. Op. 1. D. 210. *Dokumenty o sostoianii i zadachakh razvitiia khudozhestvennykh promyslov na Urale i v Sibiri za 1943–1944 gody (plany, otchety, perepiska)* [Stock A-643. Folder 1. Record 210. Documents on the Development of Arts and Crafts in the Urals and Siberia in 1943–1944 (Plans, Reports, Correspondence)].
- GARF. F. A-643. Op. 2. D. 74. *Otchet po teme: «Razrabotka sredst mekhanixatsii izgotovleniia khudozhestvennykh izdelii iz kosti»* [Stock A-643. Folder 2. Record 74. Development of

- Means of Mechanisation of Manufacture of Artistic Products of Ivory]. Research Institute of Art Industry, 1969.
- GARF. F. A-643. Op. 2. D. 201. *Otchet po teme: «Razvitie narodnogo dekorativnogo iskusstva v raionakh Severa»* [Stock A-643.Folder 2. Record 201. Report on the Theme: “Development of Folk Decorative Art in the North Regions”]. Research Institute of Art Industry, 1979.
- GARF. F. A-643. Op. 2. D. 183. *Otchet po teme: «Izuchenie iskusstva malykh narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka i provedenie raboty po ikh dal'neishemu razvitiu proizvodstva khudozhestvennykh izdelii v etikh raionakh»* [Stock A-643.Folder 2. Record 183. Report on the Theme: “Study of the Art of Minor Peoples of Siberia and the Far East and Work on the Further Development of Art Production in these Areas”]. Research Institute of Art Industry, 1978.
- Ivanov S.V. (1954) *Materialy po izobrazitel'nomu iskusstvu narodov Sibiri XIX – nachala XX v.: Siuszhetnyi risunok i drugie vidy izobrazhenii na ploskosti* [Materials on the Fine Arts of the Peoples of Siberia XIX – Early XX c.: Plot Drawing and Other Types of Images on the Plane]. Ed. by A.P. Potapov. Moscow, Leningrad: Printing House of the Imperial Academy of Sciences.
- Ivanov S.V. (1949) Chukotsko-eskimosskaia graviura na kosti [Chukchi and Asian Eskimo Ivory Engraving]. *Sovetskaia etnografiia*, 4, pp. 107–124.
- PMA 2023 – The author's field materials gathered during the expedition to the Chukotka District of the Chukotka Autonomous Okrug (Lavrentiya village, Lorino village, Uelen village, Inchoun village).
- PMA 2024 – The author's field materials gathered during the expedition to the Chukotka District of the Chukotka Autonomous Okrug (Uelen village).
- Shulgina O.M. (2022) A.L. Gorbunkov i ikonograficheskie istochniki chukotsko-eskimosskogo iskusstva reznoi kosti pervoi treti XX veka [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]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, 3, pp. 184–219.
- Shulgina O.M. (2022) Tvorcheskii metod A.L. Gorbunkova: iz opyta raboty professional'nogo khudozhnika s chukotsko-eskimoskimi kostorezami pervoi treti XX veka [Alexander Gorbunkov's Creative Method: Experience of Co-Working of Professional Artist with Chukchi and Asian Eskimo Bone Carvers in the 1930s]. *Gumanitarnye issledovaniia v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nem Vostoke*, 3, pp. 35–52.
- Shulgina O.M. (2024) «Khozhdenie za chetyre moria» A.L. Gorbunkova: shtrikhi k portretu pervogo rukovoditeka khudozhestvennykh masterskikh Chukotki [Journey Across Four Seas of Alexander L. Gorbunkov: Touches to the Portrait of the First Head of Chukotka's Art Workshops]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 74, 4, pp. 290–309.
- Shulgina O.M. (2024) Frantsuzskii aktsent chukotsko-eskimosskogo kostoreznogo iskusstva pervoi treti XX veka [“French Accent” of Chukchi and Asian Eskimo Walrus Ivory Carving in the First Third of the 20th Century]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 4, pp. 726–736.
- Shulgina O.M. (2024) Ot kustarnogo promysla k iskusstvu: ob organizatsii pervykh kostoreznykh masterskikh na Chukotke [From Crafts to Art: on the Organization of the First Full-Year Ivory Carving Workshops in Chukotka]. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 17 (7), pp. 1386–1396.
- Vasilenko V.M. (1947) *Severnaia reznaiia kost': (Kholmogory, Tobol'sk, Chukotiiia)* [Northern Bone Carving: (Kholmogory, Tobolsk, Chukotka)]. Ed. by N. Sobolev. Moscow: KOIZ.
- Vasilevskii B.A. (2010) *Kogda ogurets pakhnet koriushkoi* [When a Cucumber Smells Like Smelt]. *Mir Severa*, 1, pp. 23–29.
- Vukvutagin. (1959) *Kazhdoe selo pishet svoiu biografiu. Ot primitivnoi rez'by k iskusstvu* [Each Settlement Writes Its Own Biography. From Primitive Carving to Art]. *Sovetskaia Chukotka*, 85 (4640), pp. 4.

Сведения об авторе:

ШУЛЬГИНА Ольга Михайловна – младший научный сотрудник отдела этнографии Сибири, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: shulgina@kunstkamera.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Olga M. Shulgina, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: shulgina@kunstkamera.ru

The author declares no conflict of interests.

*Статья поступила в редакцию 8 февраля 2025;
принята к публикации 25 февраля 2025.*

*The article was submitted 08.02.2025;
accepted for publication 25.02.2025.*