



DOI: 10.18503/1992-0431-2019-2-64-69–83

ЧЕМ ЗАМЕЧАТЕЛЬНА КАПОВА ПЕЩЕРА

А.К. Солодейников

Санкт-Петербург, Россия
solodey@mail.ru

Аннотация. Капова пещера, в литературе известная также как Шульган-Таш, расположена в Бурзянском районе в Южной части республики Башкортостан на Южном Урале и известна как одна из трех пещер с признанными наукой палеолитическими росписями в Восточной Европе. В обширной литературе о Каповой пещере часто обсуждается принадлежность ее к так называемой палеолитической художественной традиции – слабо формализованному понятию, основанному на схожести изобразительного репертуара Каповой пещеры с памятниками наскального искусства Франко-Кантабрии и на плохо проработанной базе стилистических сравнений изобразительных репертуаров столь разнесенных географически памятников.

Эта статья – попытка суммировать соображения о том, чем замечательна Капова пещера и на основании каких критериев может проводиться сравнение ее с другими памятниками наскального искусства, особенно тех, что расположены в Западной Европе, поскольку наскальное искусство Франко-Кантабрийского региона является признанным эталоном в изучении палеолитического наскального искусства. Обсуждается многослойность изобразительных пластов Каповой пещеры, выявленная при применении авторского метода обнаружения плохо сохранившихся изображений охрой.

Статья разделена на две части: в первой собраны факты, позволяющие говорить об уникальности Каповой, во второй предлагаются аспекты, в которых Капова может найти аналогии среди других памятников. Также приводятся некоторые перспективы изучения памятника, вытекающие из обсуждаемых тем. Автор не ставил своей целью предложить какие-либо гипотезы или теории, эта статья – приглашение к обсуждению представленных актуальных вопросов в исследовании Каповой пещеры.

Ключевые слова: Капова пещера, Шульган-Таш, наскальное искусство, палеолитическое наскальное искусство

Настоящая работа – попытка суммировать многочисленные разговоры на тему уникальности Каповой пещеры. Размышления здесь проводятся с точки зрения на Капову как на памятник наскального искусства: другие ипостаси, в которых предстает перед нами пещера, – природный объект, геологический или спелеологический памятник, важное место с точки зрения фольклорной традиции, даже

Данные об авторе: Солодейников Алексей Константинович – научный сотрудник ГБУ ИКМЗ «Пещера Шульган-Таш», Уфа.

археологический в узком смысле объект – за пределами моей компетенции, понимания и включенности в проблему. Я попытался разбить все соображения на два блока: в первом – мысли о том, что, на мой взгляд, действительно больше нигде не встречается и вполне может описываться такими терминами, как «уникальный» и «выдающийся». Во втором блоке я попытался собрать ряд аналогий или, точнее, поводов поговорить про возможные аналогии с другими памятниками наскального искусства – опять же, в меру своей компетенции и знакомства, в основном, с памятниками в Западной Европе и Центральной Азии. Это деление, как водится, вовсе не абсолютно, это просто способ изложения материала: некоторые пункты из первой части могут найти свое место во второй, и, возможно, наоборот.

Прежде всего, нужно сказать, что любой памятник наскального искусства уникален. Двух идентичных памятников не существует ни с точки зрения изобразительного репертуара, ни с точки зрения геологических особенностей, ни в контексте истории их изучения. Сравнить их между собой, несомненно, важное и нужное дело, и любой исследователь, знакомый с разными памятниками, вольно или невольно постоянно проводит эту синтетическо-аналитическую работу. По моему мнению, сейчас наука о наскальном искусстве выходит на новый уровень сравнительного описания очень разнообразных явлений в этой сфере, и эта записка – лишь маленький шаг в данном направлении, здесь пока вопросов больше, чем ответов. Кроме того, я воспользовался случаем высказать некоторые свои соображения касательно перспектив изучения Каповой, которые, на мой взгляд, вытекают из приводимых данных.

Часть первая: что выделяет Капову среди других памятников наскального искусства

1.1. Расположение памятника. Действительно, если посмотреть на карту Евразии, то Капова находится если не в центре мира, то в центре западной половины этого мира, то есть на перекрестке возможных древних путей, ассоциированных по большей части с реками, которые, возможно, являются естественными торговыми и миграционными путями в определенные исторические периоды. Миграции племен и межкультурные связи между ними в дописьменную эпоху, мягко говоря, очень плохо изучены, и все соображения на эту тему являются даже не гипотезами, а именно соображениями, и у нас недостаточно данных, чтобы их не только верифицировать, но и всерьез обсуждать. Но Капова, без сомнения, находится посередине огромного пространства Евразии.

1.2. Удаленность от Франко-Кантабрии, где находятся убедительные аналогии Каповой по многим пунктам (см. вторую часть статьи) при некоторых очевидных сходствах Каповой с западноевропейскими памятниками. Как минимум 4000 км по прямой – это серьезное расстояние, и факт такой удаленности при такой схожести во многих аспектах является вызовом для всей исторической науки. В «околокаповских» текстах часто встречаются упоминания неких художественных традиций и канонов, которым Капова соответствует, но существование этих традиций и канонов нигде не обсуждается всерьез по причине недостаточности данных. Все заявления, будь то об «уральской (сибирской) художественной традиции» или «всемирном палеолитическом каноне», являются недостаточно проработанными. Никто до сих пор не попытался описать какую-либо из этих «традиций» или

формализовать подобный «канон» на базе известных нам материальных культур. Но Капова есть, схожесть есть и удаленность тоже есть. Вопрос об отношениях между Каповой и Франко-Кантабрией – очень серьезная тема, к рассмотрению которой мы едва ли готовы, но эта тема очевидна и требует внимания, несмотря на необходимую осторожность в ее обсуждении. Таким образом, Капова – действительно единственный известный нам объект, имеющий столь очевидные сходства с признанными памятниками палеолитического искусства и столь удаленный от области концентрации подобных памятников.

1.3. Археологический материал и особенности изобразительного репертуара Каповой бесспорно свидетельствуют о принадлежности этого комплекса к верхнему палеолиту или, правильнее говорить, о присутствии на этом памятнике археологически засвидетельствованного горизонта присутствия, в отличие от других уральских и центральноазиатских памятников наскального искусства. Другие памятники, будь то Игнатьевская пещера, Хойт-ЦэнкерАгуй или плато Укок, не дают настолько бесспорного материала палеолитического возраста, связанного с палеолитическими рисунками.

1.4. Одновременно с палеолитическим пластом в культурных слоях Каповой обнаруживается пласт бронзового века, что открывает возможности для соотнесения этого памятника с культурными традициями гораздо более поздних периодов. Здесь у нас есть повод для сопоставления позднего изобразительного пласта с поздними памятниками наскального искусства как минимум уральского региона. Критерии подобного сравнения не разработаны, сама возможность таких аналогий может казаться сомнительной, но мы действительно привыкли рассматривать росписи Каповой в контексте палеолитического искусства, каких-то палеолитических «традиций». В то же время никто из нас не представляет себе этот памятник вписанным в более поздний и географически гораздо более компактный контекст: мы стараемся подтягивать Игнатьевскую к палеолитической Каповой, а Капову к Ляско и Альтамуре, а не рассматривать Капову в контексте поздних проявлений художественного творчества: к Мурадымовке и уральским писаницам.

1.5. Капова – единственный известный мне яркий памятник с сопоставимым изобразительным репертуаром на двух разных ярусах пещеры. Можно вспомнить Gargas, Trois Freres, Tucd'Audoubert или Isturitz и Охоселхая, но, кажется, нигде больше нет настолько убедительного сходства в художественном освоении достаточно далеко разнесенных друг от друга полостей. Разница по высоте между залом Знаков на первом этаже и залом Рисунков на втором – около 50 м. Сопоставимый bestiary и присутствие одних и тех же геометрических знаков в этих двух частях пещеры действительно говорят о весьма вероятном освоении древними художниками столь разных полостей как единого пространства. Хотя и здесь тоже не так все однозначно. Например, репертуары первого и второго этажей Каповой сходятся в двух мотивах: лошади и трапеции. Мамонтов, носорогов и бизонов на первом этаже неизвестно, а трапеция на втором этаже известна лишь одна. Можно ли на основании повторения двух мотивов говорить о едином изобразительном пространстве? Возможно, есть более глубокие основания для трактовки освоенности двух этажей пещеры как в палеолите, так и в бронзовый век, и, несомненно, это тема отдельной большой междисциплинарной работы.

1.6. Капова – едва ли не чемпион по суммарной площади поверхности стен, которая была покрыта рисунками (наблюдение Е.Д. Резникова). При этом нужно учитывать, что значительные участки стен сегодня покрыты кальцитовыми корами, под которыми вполне могут обнаружиться рисунки. В целом сохранность образцов наскального искусства в Каповой очень низка, опять же, по сравнению со «среднестатистическим» западноевропейским памятником, поэтому репертуар Каповой не столь представительен, как в знаменитых французских или испанских пещерах, но объем «декорированного» пространства очень впечатляет.

1.7. Огромные площади покрыты толстыми кальцитовыми корами, что весьма перспективно в смысле обнаружения новых изображений. Нельзя сказать, что ситуация с кальцитом в пещере уникальна – кальцит есть везде в той или иной степени, но, кажется, нигде больше расчистки кальцитовых кор либо не проводились, либо они не давали такого впечатляющего результата, как панно «Лошадки» в зале Хаоса. С другой стороны, здесь нужно отметить несравненно более высокую степень осторожности, с которой европейские коллеги принимают решение о столь кардинальных мерах, как удаление кальцитового слоя. Легкость в принятии таких радикальных и всегда неоднозначных решений также отличает Капову, об этом ниже.

1.8. В начале 2000-х гг. в результате изучения нескольких «локализаций» я предложил к рассмотрению особую технику глиняного барельефа, насколько мне известно, нигде более не описанную. Речь идет о моделировании корпуса животного глиняной массой, как в случае с так называемой Лошадью Ильина¹. Основанием для выделения этого типа рисунков стало присутствие в этой массе охры, видимой на пигментных картах, а также при тщательном визуальном исследовании рисунка вживую. Добавлялась ли охра в глиняную массу, или после нанесения глины изображение подкрашивалось, я пока сказать не могу. На мой взгляд, в пещере есть еще несколько остатков рисунков, выполненных в подобной технике. Эти рисунки плохо сохранились ввиду хрупкости подобных изображений. Но, тем не менее, аутентичность конкретно этого рисунка принята коллегами как вполне вероятная². Повторюсь: насколько мне известно, применение подобной техники более нигде не известно. Глиняные скульптуры из Tucd'Audoubert, на мой взгляд, относятся к другому типу изобразительного творчества.

1.9. В Каповой неизвестны отпечатки рук – ни негативные, ни позитивные. Подобные изображения достаточно часты во Франко-Кантабрии и других регионах, но в Западной Европе все они, кажется, датируются граветтом, т.е. возрастом значительно старше выявленных горизонтов посещения Каповой. Даты, полученные уран-ториевым методом, задают интервал, в котором подобные изображения вполне могли бы существовать. Может ли являться культурным или хронологическим маркером отсутствие того или иного мотива в репертуаре памятника – тоже дискуссионный вопрос, безусловно. Если речь идет о какой-либо единой художественной традиции для столь обширного региона западной Евразии, то можно было бы ожидать появления одних и тех же мотивов в репертуаре памятников, что мы бесспорно имеем для периода в 15–20 тыс. лет назад.

¹ Солодейников 2015.

² Житенев 2018, 181.

1.10. Сохранность рисунков в Каповой хуже, чем где-либо в других известных пещерах в силу естественных климатических и микроклиматических условий. Не более 30% изображений поддаются «узнаванию» – первичной интерпретации, весь остальной массив данных является либо «нечитабельным» в силу сохранности, либо крайне дискуссионным.

1.11. Широкая известность и доступность пещеры на протяжении последних двухсот лет крайне неблагоприятно сказалась на сохранности наскального искусства в ней. Такого неконтролируемого людского потока, кажется, больше не было нигде, кроме, может быть, Ляско в первые послевоенные годы. Но в Ляско это были контролируемые туристы под присмотром и с высокой степенью сознательности в отношении национальной гордости. У нас ситуация иная, климат суровее – туристы тоже. Организация туристического потока также отличает Капову от западноевропейских памятников не в ее пользу.

1.12. Капова – беспрецедентный полигон исследовательского волонтаризма. По этому параметру Капова – абсолютный чемпион. Сколько и каких рисунков уничтожено, например, в ходе расчисток – мы уже не узнаем. Это первый известный памятник с пещерным наскальным искусством и единственный, слава Богу, известный, такого значения, с таким материалом и такой сложности в этой стране. На нем отрабатывается все, в том числе и отношение исследователя к памятнику. И успехов мы тут достигли небольших.

1.13. В Каповой каждый следующий исследователь начинает с нуля, как будто до него никаких работ в пещере не проводилось. Я слышал подобные истории и о других памятниках, в частности в Дордони, но в Каповой эта ситуация особенно запущена. Этому способствует, с одной стороны, обычай исследователей придерживать свои результаты при себе, не слишком широко их афишируя, то ли в надежде когда-нибудь довести все «до ума», то ли из каких других соображений. При фактическом отсутствии серьезных публикаций наскального искусства Каповой вплоть до настоящего времени для нас остаются недоступными архивы О.Н. Бадера, В.Е. Щелинского, С.В. Киселева и многих других – фактически всех исследователей пещеры, по той или иной причине «отошедших от дел», хотя в их необработанных материалах могут и должны содержаться вполне важные сведения и материалы, которые могли бы помочь построить картину изменения состояния пещеры и ее наскального искусства на протяжении 60 лет.

1.14. Это тоже, кстати, редкий случай в практике изучения наскального искусства: насколько я знаю, в таком количестве материала, который можно было бы использовать, например, для мониторинга сохранности, больше нет ни по одному памятнику. С одной стороны, число руководителей исследованиями, приложивших руку к непосредственному изучению наскального искусства Каповой, уверенно приближается к десятку, это не считая интерпретаторов различного уровня и очень узкоспециальных исследований, типа микробиологических. Из этой ситуации можно было бы извлечь немало пользы: нигде, повторюсь, больше нет такого количества фотоматериала, отснятого с хорошей периодичностью за 60 лет. Одна из перспектив в изучении Каповой – это создание современной базы данных по исследователям и их материалам – фотоматериалам в том числе.

Часть вторая: чем Капова похожа на другие памятники наскального искусства

2.1. Капова, как и многие другие памятники наскального искусства, находится в местности, выделяющейся так называемыми ландшафтными маркерами. Нужно оговориться, что эта тема, как и большинство упоминаемых в этой записке тем, фактически не изучена и толком не обсуждалась, на этот предмет есть разные точки зрения, моя – лишь одна из них, также пока слабо аргументированная, как и противоположная ей. Коллеги, которые придерживаются противоположной моей точки зрения, утверждают случайность такого расположения памятников и, например, когда речь идет о различных ассоциациях с водой, приводят в пример памятники, расположенные посреди засушливой местности. Истина, как всегда, находится где-то посередине, видимо. Но, если придерживаться моего взгляда на эту проблему, то речь идет об особенностях ландшафта, которые очень часто ассоциируются с памятниками наскального искусства. В случае с Каповой к ним относятся меандр Белой, приток Шульгана, «цирк» на Восточном массиве. Кроме того, в самой пещере находится источник воды – Голубое озеро в Портале, вода также есть в глубине пещеры: как минимум, Дальнее озеро в дальней части пещеры. Ассоциация «священных» мест с водой широко известна на материале самых разных культур, например, древнегреческой (Дельфы). Озера и сифоны во внутренних полостях есть в пещере Niaux и в пещерах массива Вольп. Также, среди палеолитических памятников можно отметить Maz d'Asil – пещеру, через которую проходит река. Ассоциации памятника с меандром реки (это когда река меняет направление своего течения на противоположное) можно видеть на многочисленных примерах (Chauvet, а также Abri du Poisson, La Grotte du Sorcier, Bara-Bahau только вблизи трех соседних меандров р. Везер). Также широко распространено расположение памятников вблизи притоков (те же Niaux, Abri du Poisson, Тепсей и мн. др.).

2.2. По объемам Капова пещера сопоставима с пещерами Rouffignac, Beideilhac и Niaux, она не является уникальной в этом смысле, и эти характеристики обусловлены условиями карстообразования в данных конкретных регионах.

2.3. В декорированных пещерах не жили те, кто оставил нам образцы древнего искусства в них. Исходя из этого, говорят о разделении в палеолите «мирского» и «священного» пространства, в терминах М. Элиаде, т.е. пещеры с наскальным искусством – это, как правило, зоны неутилитарной деятельности. И вся контекстуальная деятельность, следы которой зафиксированы в этих пещерах, носит «обслуживающий святилище» характер. Здесь, как правило, нет «кухонных остатков» и следов долговременного проживания, по крайней мере, в рамках тех культур, которыми атрибутируется искусство. Капова в этом смысле – характерный пример.

2.4. Кальцитовые натёки и их отношение с рисунками. Кальцит есть везде, он часть «холста» для наскального искусства. Так, с одной стороны, он несомненно широко использовался в качестве рельефной основы для изображения (Font-de-Gaume, Beideilhac, Pasiega и многие-многие другие памятники), и такие же примеры есть в Каповой³. С другой стороны, кальцитовые коры – консервант для рисунков охрой, благодаря которому до нас дошло большее количество красочных

³ Солодейников 2015.

рисунков, чем мы имели бы на чистых от кальцита стенах. Эта ситуация типична как для пещер вообще, и для Каповой в частности, так и для открытых памятников (Тепсей). Где-то натеки перекрывают рисунки («Лошадки» зала Хаоса и участок с фризами на Западной стене Купольного зала, над Нишей). А где-то рисунки сделаны поверх натеков (Восточная стена Купольного зала, «Щель под Антропоморфом»).

2.5. Как и большинство пещерных памятников, в силу естественных причин расположенных в границах полости территории, Капова имеет относительно небольшое число рисунков. В этом смысле Капова, как любой пещерный памятник и как некоторые открытые памятники наскального искусства (Тамгалы в Чу-Илийских горах, например, или Ишген-Толгой в Монголии), вполне поддается подробному описанию и тщательному документированию сравнительно небольшими усилиями, и, таким образом, может являться оформленной единицей для анализа в изучении наскального искусства, в отличие от таких памятников, как Ешкиольмес или Кульжабасы в Казахстане, Чаганка на Алтае, Оглахты и Тепсей в Хакасии, Valcamonica и Mont Vego в Альпах и так далее: к документированию необъятных с точки зрения территории, хронологии и количества рисунков памятников мы не знаем, как подходить. Сравнительно небольшие по объему материала памятники же представляют собой удобные объекты для изучения.

2.6. «Антропоморф» в зале Хаоса очень похож на изображения так называемых Колдунов в пещерах Западной Европы (Lagrottedu Sorcier, Trois Freres, Pech-Merle, Cougnac и др.). Все эти бесспорно древние рисунки и гравировки изображают зооантропоморфов: человеческие фигуры с разнообразными чертами животных: рога, хвосты и т.д. Все эти «Колдуны» представлены в профиль, иногда с повернутой анфас головой. Манера изображения корпуса весьма характерна и редко встречается в поздних изображениях людей: это не схематическая обрисовка человеческого тела в линейном стиле, характерном для более поздних культур Урала, Сибири или Испанского Леванта, здесь достаточно аккуратно прорисованы объемы тела. Поза у всех у них одна и та же: полусогнутые колени, наклон вперед, полусогнутые руки.

2.7. Некоторые из приведенных в предыдущем пункте памятников (например, Капова и Pech-Merle) могут быть сопоставлены с точки зрения зональности святилища: зооантропоморфы изображены на фризе над нишей, рядом присутствует одно изображение зооморфа, а ниша под антропоморфным изображением заполнена рисунками геометрических символов, среди которых нет ни антропоморфных, ни зооморфных образов. В этих зонах в Каповой и Pech-Merle используется исключительно техника рисунка красной охрой при разнообразии техник в других зонах Pech-Merle. С моей точки зрения, весь этот набор стилистических и топографических соответствий – гораздо больше, чем совпадение, но развернуто интерпретировать эту ситуацию мы пока не готовы.

2.8. Соотношение геометрических знаков, зооморфных и антропоморфных изображений в Каповой примерно соответствует статистике западноевропейских палеолитических памятников, хотя точными данными по большинству памятников мы до сих пор не располагаем – я пользуюсь данными Леруа-Гурана⁴. Впро-

⁴ Leroi-Gourhan 1965.

чем, само наличие значительного количества геометрических знаков среди общего числа изображений на памятнике характерно для палеолитических памятников.

2.9. Что касается статистических соответствий изображений по видам, то Капову можно сравнить с пещерой Rouffignac по преобладанию изображений мамонта и присутствию изображений носорога. Правда, что нам дает численное преобладание того или иного вида в репертуаре памятника – непонятно. И подобные статистики вряд ли показательны для Каповой, поскольку значительное и неизвестно, насколько большое количество рисунков до наших дней не сохранились, следовательно, любые выводы, основанные на статистических данных, будут заведомо неверными.

2.10. Разнообразие геометрических знаков – я не могу сказать, особенность это Каповой или показатель ее принадлежности западноевропейской «традиции». В Западной Европе наблюдается четкая региональная обусловленность использования знаков. У нас их много разных в рамках одного памятника. Я не стал бы выделять точку и линию, как отдельный тип геометрических знаков, потому что и то, и другое – слишком неопределенный и трудноопределимый феномен: точка, например, может использоваться, во-первых, как технический прием при изображении животного (Pech-Merle, Chauvet), во-вторых, в составе широко известных, но едва ли интерпретируемых линий из точек (та же Pech-Merle), в-третьих, в качестве отдельных «локализаций», как в той же Каповой в зале Перекресток. И так далее. Если оставить точки и линии в стороне, то для европейских пещер характерен строго определенный набор символов: тектиформа для Дордони, авиформа для Лота, клавиформа для Арьеж, и т.д. В Каповой таких характерных для нее знаков используется несколько, и все они имеют очень широкую, так сказать, внутривидовую вариативность: «трапеции с ушками», треугольники и трезубцы – все они разные по оформлению внутреннего пространства фигуры, по технике выполнения и по размерам. Сходным и по количеству типов знаков, и по их вариативности является Ляско, где представлено не менее четырех типов⁵. В Каповой, между тем, все еще продолжают попытки выделения особых категорий геометрических знаков («молоточковидных»⁶). На основании вариативности геометрических знаков в репертуаре Каповой можно строить весьма масштабные спекуляции.

2.11. Силуэтное и контурное. Все разговоры о силуэтном в Каповой основаны лишь на визуальных впечатлениях. Данные анализа пигментных карт позволяют с уверенностью утверждать, что силуэтных рисунков в Каповой нет. Обсуждаемая В.С. Житеневым⁷ тонировка внутри контура, на мой взгляд, не существует. В Западной Европе большинство изображений также контурные. В некоторых, весьма немногочисленных пещерах с полихромной живописью (Font-de-Gaume, Lascaux, Chauvet, Altamira) действительно мастерски применяются растушевки и тонировки внутреннего пространства. Но с подавляющим большинством памятников, где зафиксированы исключительно контурные рисунки, Капова вполне может быть сравнима. По другую сторону от Урала нам известны как исключительно контурные рисунки пещеры Хойт-Цэнкер Агуй, претендующей на палеолитический

⁵ Delluc 2008, 292.

⁶ Житенев 2018.

⁷ Житенев 2018.

возраст, так и мастерски заполненные пикетажем изображения животных «древнейшего изобразительного пласта Минусинской котловины». Возможно, различие рисунков на контурные и силуэтные не является хронологическим и/или культурным маркером, но обусловлено локальными особенностями конкретной группы создателей рисунков.

2.12. Ассоциации животных со знаками и ассоциации изображений зооморфа с антропоморфом: еще одна позиция, по которой можно проводить обоснованное сравнение Каповского изобразительного комплекса с палеолитической живописью Западной Европы. Самый яркий пример таких ассоциаций – группа Антропоморфа зала Хаоса, где на огромном пустом пространстве стены изображены рядом сравнительно небольшие антропоморфная и зооморфная фигуры. Уже упоминалась в этой связи аналогия с Pech-Merle. При этом никакой сюжетной связи, никакой «композиционности», кроме расположения таких изображений поблизости друга от друга нет. С другой стороны, в Каповой мы имеем достаточное количество размещенных рядом геометрических знаков и зооморфов: здесь также можно искать соответствие другим палеолитическим памятникам. Подобные ассоциации для более поздних культур, насколько я знаю, в науке не обсуждаются.

2.13. «Сюжетность» сцен Каповой пещеры. В палеолитическом искусстве сюжета нет, если понимать под сюжетностью нарративность. Композиции, объединенной одной историей, – тоже нет. На мой взгляд, это одна из характерных и важнейших черт палеолитического искусства. Есть возможное исключение в Колдце Lascaux – единственное, подтверждающее правило. Никаких «сцен охоты», «сцен совокупления», «сцен терзания» – ничего подобного в палеолитическом искусстве вообще и в древнем изобразительном пласте Каповой, в частности, нет, и это одно из характерных его отличий от искусства более поздних периодов. И Капова здесь – отличный пример. Повторюсь: под «сюжетом» и «композиционным единством» в нашей литературе чаще всего, насколько я понимаю, подразумевают что-то, имеющее отношение к нарративности, какой-то рассказ, какую-то историю, и именно в этих смыслах употребляются термины «сцена», «композиция», «сюжет». Эта тема также требует разбора и терминологического прояснения, как и многие другие, потому что под «сюжетом» и «композицией» все понимают что-то свое, но нарративности в палеолите нет. Все разговоры о «композиционном единстве» и «изложении мифов» – лишь пустые, ничем не подтвержденные разговоры.

2.14. Широкое использование макрорельефа для создания рисунков. Это тоже отдельная, дискуссионная и плохо изученная тема, но, на мой взгляд, характеристика множества образцов древнего искусства, которая должна учитываться. С постепенной сменой культур роль рельефа скалы в создании изображения, кажется, сходит на нет: в наскальных изображениях поздних культур, по моим наблюдениям, рельеф чаще игнорируется, чем используется. А от изображений палеолитического периода очень часто остается такое впечатление, что художники не рисовали, а дорисовывали изображение, которое уже было сформировано на стене естественным рельефом и игрой света и тени. Очень яркий пример тому мы находим в испанской пещере Pasiëga, где естественный натек был осмыслен как изображение птицы, которой одним штрихом красной охрой был дорисован клюв. Очень яркие примеры использования рельефа стены можно найти в Niaux, Rouffignac, той же Альтамире и на многих других памятниках.

2.15. Здесь же нужно сказать о барельефах в пещерах, которые следует отличать от барельефов в памятниках типа Abri. Пещерные барельефы были созданы не полноценным трехмерным моделированием поверхности, а подработкой существующих естественных образований, натечных или других. Похожие подходы к созданию или, скорее, к осмыслению изображения можно встретить, например, в Font-de-Gaume и Altamira. И здесь же нужно отметить еще один тип применения естественных форм, который мало обсуждается в литературе: в Каповой пещере мы находим пример использования крупного (около 6 м в длину) естественного зооморфного выступа на Восточной стене зала Рисунков как задающего рамки «холста»: в границах этого выступа расположены все изображения на этой стене⁸. Аналогичную ситуацию мы имеем с панно с «лошадьми в яблоках» пещеры Pech-Merle, где схожий по размерам зооморфный выступ покрыт изображениями.

2.16. Подготовка поверхности перед нанесением рисунков. Это неизученная тема и в Каповой тоже. Мы имеем некоторые очевидные следы подготовки поверхности скалы перед нанесением изображения, но технологические и тем более ритуальные аспекты этой деятельности остаются неизученными. Подготовка поверхности для нанесения рисунка, возможно, принадлежит иной традиции, чем та, в рамках которой максимально использовался естественный рельеф скалы (см. предыдущие пункты). Но все это пока голословные утверждения, не подтвержденные никакими серьезными исследованиями.

2.17. Многослойность изобразительных пластов является характеристикой многих памятников наскального искусства. Здесь уместно говорить не о «непрерывной в течение многих тысячелетий традиции» использования одних и тех же скал и пещер, а об одних и тех же механизмах отбора таких мест для ритуальной деятельности (этот подход коррелирует с темой «ландшафтных маркеров», см. п. 2.1). В Каповой выделяются горизонты художественной деятельности не только на основании данных раскопок и химических анализов, но и по колориметрическим и стилистическим особенностям рисунков. Сопоставление различных данных, таких, как находки в культурном слое, результаты применения метода пигментных карт и химического анализа, возможно, дадут какие-то материалы для дальнейших интерпретаций. Так, при существующей привязке древнейшего изобразительного пласта к результатам раскопок В.Е. Щелинского напрашивается столь же умозрительное соответствие данных раскопок, относящихся к бронзовому веку из материалов В.С. Житенева более позднему изобразительному пласту, к которому, исходя только из стилистических наблюдений, можно отнести изображения антропоморфов в зале Рисунков, а также изображение лука (?) на Восточной стене Купольного зала. Насколько мы вправе приписывать верхний художественный пласт вкупе со следами технологической «мастерской» (по интерпретации В.С. Житенева) в Купольном зале межовской культуре – еще одна актуальная проблема в изучении Каповой.

2.18. Традиция «закладок» – вставления в трещины колотого известняка – симметрична вставлению в трещины костей и кремня в Западной Европе⁹. Несколько смущает, что материалы для закладок в Каповой и в Западной Европе разные: у нас это кальцит, а во Франко-Кантабрии это кость и кремень. И кремень,

⁸ Солодейников 2015.

⁹ Житенев 2018.

и кальцит, и кость были доступны везде и всегда. Имеем мы дело с региональными или темпоральными различиями в художественных традициях? Или выводы о кальцитовых закладках в Каповой несколько поспешны? Кажется, в западных пещерах закладки костяных и каменных орудий обнаружены на памятниках, содержащих внушительный пласт гравированных изображений. В Каповой наличие убедительных гравированных изображений пока не обсуждается.

2.19. На многих палеолитических памятниках наскального искусства находят примеры оформления пространства святилища с помощью каменных выкладок (La Garma, Tito Bustillo) и перемещения больших каменных блоков (Roc-de-Ser) и т.д. Схожие примеры есть и в Каповой, например, в раскопах в Купольном зале, а также в Треугольном тупике и «Нише под Антропоморфом» в зале Хаоса. Это тема неплохо, во всяком случае, статистически, изучена для памятников типа Abri¹⁰, но для пещерных святилищ и, в частности, Каповой исследование этого аспекта пока ограничивается констатацией факта наличия примеров подобной организации пространства.

2.20. На многих палеолитических памятниках находятся так называемые «кладки» с охрой. Это скопления охры, сложенные человеком где-то в укромном месте. В Каповой исследования В.С. Житенева дали богатый материал для интерпретации зональности пещерного святилища, в частности, он выделяет особые зоны, например, в Купольном зале, где происходила подготовка охры к нанесению рисунка. Примеры подобных этой зоне в Юго-Западной части Купольного зала «мастерских» можно встретить на разных памятниках, включая южноафриканскую пещеру Blombos. Хронологическая атрибуция подобных «кладков» и «мастерских» и соотносимость их с изобразительными пластами в Каповой пока не обсуждается.

2.21. Исследование зональности пещер с наскальным искусством находится в зачаточной фазе. В качестве аналогий Каповой уже упоминалось топографическое расположение «Колдунов» в Каповой, Pech-Merle и Cougnac, а также ассоциации их с зооморфными изображениями, геометрическими знаками и рельефом пещеры (см. пункт 2.7 выше). Также эта тема возникает в связи с зонами, где проходила подготовка материала для нанесения рисунка (Юго-Западная часть Купольного зала). Здесь нужно добавить, что в некоторых пещерах (например, Niaux и Pech-Merle) можно видеть явно выраженное зональное распределение изобразительных мотивов: там, где есть геометрические знаки (в Niaux это начало «декорированной» части пещеры на стенах коридора, ведущего в Черный Салон, в Pech-Merle это Entree del'Ossuaire), нет зооморфных изображений. И, наоборот, в Черном Салоне отсутствуют геометрические знаки (если не принимать во внимание более поздние изображения стрел). В Каповой ситуация с распределением мотивов в зависимости от топографии не столь очевидна, но «Щель под Антропоморфом» в зале Хаоса заставляет предполагать актуальность подобных исследований на материале Каповой.

2.22. Е.Д. Резников занимается исследованием акустических свойств пещерных святилищ и утверждает зависимость дистрибуции наскальных рисунков от акустических свойств пространства, а также говорит о сходстве в этом аспекте ис-

¹⁰ Остроменский 2009.

следованных им Каповой, Niaux, Trois Freres, Arcy-sur-Cure и других памятников. К сожалению, подобными исследованиями сейчас больше никто не увлечен.

2.23. Капова является не уникальным, но одним из немногих памятников, где в датированном по углю культурном слое обнаружены остатки художественной деятельности. Речь идет не о наличии охры в слое, примеров чему более чем достаточно, а о нахождении камня с остатками краски, которые можно сопоставить с образцами художественной деятельности на стенах пещеры. В качестве аналогий обнаружения рисунков в культурном слое можно привести местонахождение Fariseu в долине Коа. Малоизвестный, хотя и более поздний, крымский памятник Таш-Аир также дает подобный пример. Здесь нужно сказать, что вопросов в этой связи остается немало, особенно относительно Каповской находки, и до сих пор мы не можем уверенно сопоставить находку в раскопе В.Е. Щелинского с рисунками на стенах, поскольку не проводилось химических и колориметрических исследований краски на камне и сопоставления этих данных с подобными для рисунков. Тем не менее эта находка, несомненно, редкая удача.

2.24. Культурный слой позднего бронзового века, пожалуй, редкость для палеолитических святилищ, но многослойность памятников встречается часто, особенно в Центральной Азии. Находки черепов в Каповой пещере едва ли можно списать на случайность. Как увязываются данные из раскопок о межовской археологической культуре и наскальное искусство конкретно в Купольном зале? Можно ли говорить об изображении лука на Восточной стене Купольного зала? Этот рисунок, или, правильнее было бы сказать, «локализация»¹¹ – однозначно двухслойный, и можем ли мы, исходя из этого, предполагать возможность использования наскальной живописи представителями межовской культуры, которой атрибутирован один из культурных слоев, обнаруженных в Купольном зале? Если да, то как мы можем характеризовать наскальное искусство этой эпохи? Однозначно мы имеем свидетельство переосмысления пространства – об этом говорит замарывание серией параллельных линий более древнего изображения животного там же, на Восточной стене Купольного зала. Однозначно мы можем констатировать владение создателями более позднего художественного пласта технологиями приготовления охры и нанесения изображений. Возможно, нужно обсудить проблему подготовки поверхности в этом аспекте, хотя кто подготавливал поверхность – создатели более древнего или более молодого пласта – очень сложный вопрос. Можно ли трактовать колотый известняк и плитки с остатками краски как свидетельство разрушения следов предыдущей культуры? «Верблюды» в зале Хаоса однозначно двухслойный, что почему-то нигде не обсуждается. Кем и когда он подрисован? Можно говорить о том, что те, кто подрисовывал это изображение, лишь доработали узнаваемую ими форму так же, как их предшественники подрабатывали рельеф в зале Рисунков, например. А вотивные наконечники стрел в зале Хаоса – это тоже «межовцы»? А какие отношения у «межовцев» были с пространством второго этажа? Судя по изображениям антропоморфов на втором этаже, их присутствие там очевидно. И так далее...

2.25. В Каповой, как во многих пещерах с палеолитической живописью к западу от Урала, проводится мониторинг. Отслеживаются какие-то важные параметры, которые вроде бы имеют отношение к сохранности рисунков... Но, несмотря

¹¹ Солодейников 2015.

на кажущуюся очевидность целесообразности мониторинга, остаются вопросы к интерпретации данных, полученных в ходе наблюдения. В пещерах Западной Европы, безусловно, проводится мониторинг, особенно это касается тех пещер, где организованы туристические маршруты. И в гораздо более мелких, чем Капова полостях, таких, как Font-de-Gaume, Combarelles, Cougnac, Grotte du Sorcier и т.д. посещение туристами этих памятников не вредит изображениям. Тем более это касается больших полостей типа Niaux, Rouffignac, Bedeilhac, Gargas, Tito Bustillo, где хорошо организован плотный туристический поток при тщательном мониторинге состояния пещеры. В огромной по объемам Каповой же, микроклимат которой представляет собой хорошо сбалансированную систему, инерцию которой трудно нарушить, данные мониторинга используются для ограничения не только туристического потока, но и для присутствия исследовательских групп, что продиктовано не столько соображениями о сохранности изображений, сколько какими-то иными мотивами: тенденциозная трактовка данных мониторинга поэтому вызывает сомнения.

2.26. В Каповой, как во многих западных пещерах, проводится борьба за сохранность наскального искусства. В 2003 г. было, наконец, ограничено посещение пещеры дикими и полудикими туристами. Это, несомненно, хорошо, поскольку для организации массовых посещений памятника в зоне нахождения аутентичных рисунков Капова пещера не оборудована никак. После ограничения туристического потока стали проводиться попытки ограничения потока исследователей. И стали вставать вопросы: какая основная концепция борьбы за сохранность? От чего, от кого и для кого мы сохраняем рисунки? Что вообще означает «сохранность» рисунков, если над изображениями проводятся недостаточно продуманные и взвешенные исследования различными контактными методами – от расчистки рисунков от кальцитовых натеков и испытания на них различных «гидрофобных составов» до разрушительного взятия проб с рисунков для тех или иных анализов?

При этом необоснованными были и попытки «тампонажа» понора, из которого, судя по прокрашиванию потока, поступает вода на «Лошадок» – это, несомненно, тот случай, когда лучше бы и не делали ничего. Ясно также, что в такой огромной системе, как мы имеем в Каповой, присутствие десятка исследователей в течение полутора-двух месяцев в году значительного влияния на микроклимат пещеры не оказывает. Капова – не Ляско, у них совершенно разная и морфология, и история, и сравнивать эти две полости нужно очень осторожно. В этом смысле можно сравнивать Niaux и Капову или Капову и Rouffignac, но этого качественно никто так и не сделал.

2.27. В контексте исследовательского вандализма Капова очень похожа на Асгу-sur-Cure, в которой в борьбе с граффити уничтожили большую часть рисунков. Сколько уничтожили рисунков в Каповой в результате несанкционированной замывки стен в 1960-, 1980-, 2000-х гг. мы уже не знаем.

2.28. История изучения в некоторых местах сильно напоминает историю открытия и признания Альтамиры, например, противостояние Рюмина и Бадера в некоторых чертах сильно напоминает противостояние Саутуолы и Картальяка с той разницей, что Рюмин надолго пережил Бадера, хоть и был отодвинут от изучения Каповой, а также, что Картальяк произнес свою знаменитую «Mea Culpa», а Бадер – нет.

2.29. Капова – это один из широко известных и обсуждаемых, но до сих пор не изданных памятников наскального искусства, как Font-de-Gaume, Rouffignac, Niaux, Pasiega, Хойт-Цэнкер Агуй, Тепсей, Оглахты, Сулек, Тамгалы и множество других...

Подытоживая эти соображения, которые, несомненно, неполны и вполне поверхностны, нужно сказать, что, спустя трехвековое научное изучение пещеры и 60-летнее «исследование» ее наскального искусства, количество вопросов, которые до сих пор остаются без ответа, по-прежнему велико. В этом отношении, конечно, Капова вовсе не уникальна. И у нас есть, над чем работать...

ЛИТЕРАТУРА

- Житенев, В.С. 2018: *Капова пещера – палеолитическое подземное святилище*. М.
 Остроменский, А.П. 2009: *Палеолитические святилища под скальными навесами Юго-Западной Франции*. Новосибирск.
 Солодейников, А.К. 2015: *Каталог Наскальной Живописи Каповой пещеры*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ceara.ru/Kapova_2015/cat.
 Delluc, B., Delluc, G. 2008: *Dictionnaire de Lascaux*. Paris.
 Leroi-Gourhan, A. 1965: *Préhistoire de l'art occidental*. Paris.

REFERENCES

- Delluc B., Delluc G. 2008: *Dictionnaire de Lascaux*. Paris.
 Leroi-Gourhan, A. 1965: *Préhistoire de l'art occidental*. Paris.
 Ostromenskiy, A.P. 2009: *Paleoliticheskie sviatilishcha pod skal'nyminavesami Iugo-Zapadnoy Frantsii* [Paleolithic sanctuaries and errocks heltersin South-West France]. Novosibirsk.
 Solodeynikov, A.K. 2015: *Katalog Naskal'noy' Zhivopisi Kapovoy peshchery* [Catalogue of Kapova Cave rock art], http://ceara.ru/Kapova_2015/cat.
 Zhitenev, V.S. 2018: *Kapova peshchera – paleoliticheskoe podzemnoe sviatilishche* [Kapova Cave – underground Paleolithic sanctuary]. Moscow.

WHAT IS OF REMARKABLE ABOUT KAPOVA CAVE

Alexey K. Solodeynikov

Historical and Cultural Museum-Reserve “Shulgan-Tash Cave”, Ufa, Russia
 solodey@mail.ru

Abstract. Kapova Cave is a rock art site situated in South Ural and it is known to be one of a few Paleolithic cave rock art sites in Eastern Europe. Sometimes Kapova is presented as a part of so-called “Paleolithic artistic tradition” or similar poorly defined concept, build on the bestiaries similarities between Kapova and Franco-Cantabrian rock art sites and a thin base of stylistic comparison.

The paper is an attempt to summarize some data about what makes Kapova Cave unique and what is in there that can be matched with other rock art sites, especially those well-known Paleolithic ones in the Western part of Europe. Author compares some of the features of Kapova to some well-known rock art sites in Franco-Cantabrian region mostly, for Western Europe cave

art is what Kapova is being compared to quite frequently.

There are two parts in the article: the first part is about originality of Kapova and its rock art and in the second one some topics on which Kapova can be compared with other rock art sites are listed. Some reflections on Kapova rock art studying perspectives are provided also, when it comes from the questions asked and the problems considered. The paper is of a discussible kind, author was not inclined to suggest any hypothesis or make any statements.

Keywords: Kapova Cave, Shulgan-Tash, rock art, Paleolithic rock art
