

ИРАНСКАЯ ЛЮСТРОВАЯ КЕРАМИКА: СЕМИОТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И АТРИБУЦИЯ

IRANIAN LUSTER CERAMICS: SEMIOTIC CONTEXT AND ATTRIBUTION



©2022 Татьяна Юрьевна Николаева

Ведущий специалист Восточного культурного центра
Института востоковедения РАН, кандидат культурологии
Институт востоковедения РАН, Москва, Россия
tnikolaeva@natlang.ru; ORCID ID: 0000-0001-9458-1245

Tatiana Yu. Nikolaeva

Leading Specialist of the Eastern Cultural Center of the Institute
of Oriental Studies, RAS, PhD (Culture studies), Institute of
Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow
Russia; tnikolaeva@natlang.ru; ORCID ID: 0000-0001-9458-1245

Сосуд в мусульманской, особенно в иранской культуре является символом изобилия, воплощающим источник благ и самой жизни. Изображения, выполненные на иранской керамике, как правило, имели символическое значение. В статье показано, как анализ структурно-символических элементов декора и техники его исполнения позволяет судить о подлинности предмета.

Ключевые слова: Иран, керамика, люстр, подделка, символика

Для цитирования: Николаева Т. Ю. Иранская люстровая керамика: семиотический контекст и атрибуция. *Восточный курьер / Oriental Courier*. 2022. № 4. С. 210–215. DOI: 10.18254/S268684310023814-3

In Muslim culture, especially in Iranian culture, a ware represents abundance, embodies the source of wealth and the life itself. The images on Iranian pottery usually have a symbolic meaning. The paper gives an analysis of its decoration, its structural and symbolic elements as well as the technique of manufacturing, permitting to form an opinion about its authenticity.

Keywords: Iran, ceramics, luster, fake, symbols

For citation: Nikolaeva Tatiana Yu. Iranian Luster Ceramics: Semiotic Context and Attribution. *Oriental courier*. 2022. No. 4. Pp. 210–215. DOI: 10.18254/S268684310023814-3



Происхождение люстровой росписи на керамических предметах является темой дискуссий среди ученых. Некоторые считают, что центром возникновения этой техники была Месопотамия, другие — Египет, третьи уверены, что Иран. Фактом является то, что люстровая роспись достигла золотого века в Иране в конце XII – начале XIII вв. Дорогая люстровая керамика была статусной вещью и имела церемониальное значение. Благодаря сложной, хранившейся в строгом секрете технологии, люстровая роспись имитировала блеск золота, которое ассоциировалось с царственностью, богатством и властью. С символической точки зрения процесс изготовления люстровой глазури имел связь с алхимией. Алхимики и гончары были вовлечены в одну и ту же деятельность — в превращение металлов из одной формы в другую. Век люстровой посуды был недолог. К концу XIII в. керамика, производимая в Иране, пришла в упадок. Город Рей и находившиеся в нем мастерские были полностью разрушены, а жители города уничтожены монгольскими завоевателями, наводнившими страну в XIII в. Рей так и не восстановился, но в Кашане керамическое производство не прервалось — мастерские продолжали работать и в XIV в.

Роскошные предметы иранской керамики не перестают пользоваться популярностью, что приводит к огромному количеству подделок. Так, еще в 1876 г. Музей Виктории и Альберта приобрел предмет иранской керамики, впоследствии идентифицированный как подделка. Часто история приобретенной вещи нам не известна. Например, вещь купили в некой лондонской галерее в 60-е гг. XX века. Предмет пережил свою историю: мог быть отреставрирован, и не один раз. Значительно отличаются не только материалы, используемые для реставрации, например в 40-е и в 90-е гг. XX в., но и принципиальные позиции реставраторов. Если раньше целью было восстановление полного облика вещи — воспроизведение формы и прорисовка утраченного, то в настоящее время — консервация предмета в

его современном состоянии и недопустимость дописок.

Это противоречие во взглядах реставраторов прошлого и настоящего времени усиливается противостоянием артдилеров и музейных реставраторов. Для артдилера целью реставрации является придание предмету товарного вида, то есть полное восстановление формы и росписи — привлекательный вид изделия для увеличения его цены, тогда как с точки зрения музейного реставратора и куратора внешний вид предмета должен быть максимально приближен к его истинному состоянию на время создания. Приукрашивание предмета путем дописок и вставок скрывает сам предмет, затрудняет его точную атрибуцию. Эта ситуация привела к тому, что европейские исследователи ввели такие определения, как *fake* и *forgerie*. Под *forgerie* понимается полное изготовление нового предмета, подобно фальшивым деньгам. Казалось бы, в этом случае атрибуция предмета не представляет собой слишком сложную задачу. Но существуют фирмы, которые специализируются на производстве высококачественных ремейков старинной европейской и восточной керамики. Причем на своих изделиях они ставят маркировку очень незаметно, и ее несложно уничтожить, чем и пользуются артдилеры. Даже известный исследователь керамики Артур Лейн (Edward Arthur Lane; 1909–1963) принял за подлинник изделие французской фирмы *Samson* [Watson, 2004, p. 68].

Под *fake* подразумеваются вещи, составленные из аналогичных черепков разных предметов. Понятно, что предмет XII в. вряд ли доживет до нашего времени без потерь. Экспонаты восстанавливаются из черепков, и не единоразово. Остается вопрос, из каких фрагментов проведена реставрация. Например, **одна вещь может быть составлена из фрагментов пяти разных предметов** (близких по времени и стилю создания) и соединенных между собой гипсом или натуральными клеями. Предмет может представлять собой своеобразный



сандвич, то есть черепки для набора толщины могут быть приклеены сверху и снизу. Затем осуществляется дорисовка на стыках и утраченных местах. Подобная «реставрация» требует особого мастерства подбора фрагментов соответствующего качества черепка, его толщины, цвета глазури и техники ее нанесения. Столь сложная работа оправдана стоимостью целого предмета на рынке. В этом случае при атрибуции термолюминесцентное исследование не поможет. Бывают случаи, когда для восстановления полной формы керамического предмета современные мастера специально изготавливают недостающие части, тогда термолюминесцентное исследование способно выявить подделку. Но в целом, лучшим инструментом остается острый опытный глаз.

Внимательное рассмотрение предмета и его анализ (не только с точки зрения технологии изготовления, но и с точки зрения смыслов, заложенных в изображении) часто помогают выявить несоответствия.

В традиционной культуре, а именно такой является иранская культура, простой вещи не существует. Все в мире сложным образом связано с миром Высших смыслов, которые находили свое отражение в самых, казалось бы, примитивных, с точки зрения современного человека, вещах. Создание предмета было связано с рядом ритуалов. Сам предмет не был утилитарной вещью, которую можно использовать и выбросить, а наделялся душой, собственной судьбой. Чаша могла выступать в качестве жертвы за больного человека: ее разбивали, имея в виду, что болезнь перейдет на керамический предмет. Чаша, например, в иранской культуре имела символическое значение. Образ чаши царя Джемшида (*джам-э джам*) часто встречается в персидском искусстве. Считается, что эта **волшебная чаша наполнена эликсиром бессмертия**, что с ее помощью можно увидеть все происходящее в мире. В суфийской традиции *джам-э джам* означает душу, очистившуюся от всякой скверны.

Изображения на предмете имели несколько уровней прочтения, они как будто подстраи-

вались под духовный уровень созерцающего и доставляли эстетическую радость. Расшифровка символов требовала некоторой работы, в результате которой зритель получал удовольствие от прочтения зашифрованного смысла. На керамических предметах, о которых идет речь, символическая суть изображения — это, как правило, благие пожелания обладателю предмета: удачи, богатства, счастья, любви, многочисленного потомства. Все традиционное искусство было построено на идее повторения. М. Д. Назарли [*Классическое искусство исламского мира...* 2013, с. 29] утверждал, что в исламе была выработана концепция «одежды» и «тела», где в качестве «тела» выступала основная идея, а в качестве «одежды» — план ее выражения. Хорошим художником или поэтом считался тот, кто мог одеть уже известное «тело» в новые «одежды».

Рассмотрим изображения трех чаш. На первой чаше (*Илл. 1*) в центре изображен кипарис, по сторонам которого сидят два схожих персонажа. Рисунок ткани на одежде фигуры справа напоминает соты, ткань одежды левой фигуры декорирована крупным растительным орнаментом. Возможно, здесь изображены пери под Мировым Древом (древом жизни) в райском саду. В этом случае символический смысл изображения можно интерпретировать как пожелание райских блаженств обладателю данной чаши. Однако возникает вопрос, почему прорисованные фигуры изображены в разных одеждах. Не исключено, что одна фигура может трактоваться как мужская. Основанием для этого предположения служит изображение султана Сельджуков и его придворных (*Илл. 2*) на резной гянчевой (или стуковой) панели. Предположительно эта панель украшала стену дворца в Рее, столицы Великих сельджуков (XI–XII вв.). Узор на одежде идентичен узору на одежде фигуры, изображенной на чаше с левой стороны. Можно истолковать изображение на данной чаше с точки зрения суфийского мистицизма. Фигура слева соответствует мужскому началу, символизирует достоинство, величие,



Илл. 1. Чаша. Иран, Кашан

Конец XII – начало XIII в. По: [Классическое искусство исламского мира... 2013. С. 121]

Fig. 1. Bowl. Iran, Kashan; late 12th century – beginning of 13th century. Source: [Classical Art of the Muslim World... 2013. P. 121]

Илл. 2. Резная панель. Иран. XI-XII вв.

Fig. 2. Stucco relief (frag.). Iran. 12th-13th century

Source: URL: <https://rugrabbit.com/content/seljuqs-met> (accessed 27.11.2022)



Илл. 3. Чаша. Иран, Кашан. XII в.

Fig. 3. Bowl. Iran, Kashan; 12th century

Source: [Von Folsach, 2001. P. 152]



Илл. 4. Чаша. Иран, Кашан. XII в.
Fig. 4. Bowl. Iran, Kashan; 12th century

Source: URL: <https://www.christies.com/lot/lustre-pottery-bowl-iran-6392320/?intObjectID=6392320&lid=1> (accessed 26.07.2020)



Илл. 5. Тарелка. Иран, Кашан. Начало XIII в.
Fig. 5. Dish. Iran, Kashan; early 13th century

Source: URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O86022/dish-unknown/> (accessed 30.08.2022).

славу — *джелал*. Фигура справа — *джемал* — аллегория красоты, изящества, женской энергии, означающей любовь, понимание. Дерево, тянущееся из земли к небу, обозначает понятие *кемаль*, совершенство, точку между *джелал* и *джемал*, вид энергии, уравнивающей эти две противоположности. Таким образом, «текст» пожеланий, зашифрованный в данном изображении, скорее всего, соответствует сохранению достоинства, величия, славы, любви и гармонии.

На второй чаше (Илл. 3) изображена, скорее всего, сцена встречи влюбленных в саду. Чтобы подчеркнуть их близость, дерево отодвинуто в сторону, оно не имеет того сакрального значения древа жизни, как в других чашах. Вероятно, изображение дерева указывает в качестве места действия сад, место райского блаженства, где плавают рыбки, летают птицы, цветут диковинные цветы. Близость персонажей подчеркивается тем, что мужчина снял

сапог, который к тому же окрашен в красный цвет. У женщины на ножке красная повязка. Женщины держит чашу, а мужчина кувшин. Рыбы в центральноазиатских культурах были символом плодородия, поэтому изображение рыбок в пруду может означать пожелание многочисленного потомства. Очень вероятно, что чаша могла быть свадебным подарком, так как символическое прочтение изображения на ней является пожеланием счастливой и долгой любви, взаимопонимания и многочисленного потомства.

Рисунок на третьей чаше (Илл. 4) на первый взгляд соответствует основным изобразительным канонам сельджукской керамики. В центре помещено стилизованное изображение кипариса, по обе стороны от которого располагаются изысканно прорисованные фигуры в богатых одеждах — мужская и женская. Вокруг них изображены диковинные цветы, птицы. В нижней части композиции располагаются две рыбки,



плавающие в пруду. При этом кокетливо поднятая бровь на мужском лице не соответствует философским принципам иранского средневекового искусства. Лицо должно быть бесстрастным. Поэтому очевидно, что этот предмет — подделка, образцом для которой, возможно, послужила чаша из музея Виктории и Альберта (Илл. 5). Таким образом, по нашему мнению, анализ изображения с точки зрения семиотических кодов играет не последнюю роль в атрибуции предмета.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

Классическое искусство исламского мира IX–XIX веков. Девяносто девять имен Всевышнего. М., Марджани, 2013. — 432 с. [*Classical Art of the Islamic World of the 9th–19th Centuries. Ninety-Nine Names of God.* Moscow: Marjani Publ., 2013. — 432 p. (in Russian)].

Von Folsach K. *Art from the World of Islam in The David Collection.* Copenhagen: Eye-Dears, 2001. — 414 p.

Watson O. *Ceramics from Islamic Lands.* London: Thames & Hudson, 2004. — 512 p.

