
СРАВНИТЕЛЬНАЯ И КУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Ш. М. ШУКУРОВ

РАДИ ЧЕГО СУЩЕСТВУЮТ ИКОНЫ*

Извлеченная из Храма икона, прежде всего, теряет те дискурсивные связи, которые ее связывали с пространством Храма. Ведь в Храме икона является реликвией, а в музее – очередной добычей охотящихся за реликвиями музейных работников. Следовательно, икона уже на пути из Храма в музей предстает не той, что прежде. Когда мы видим икону в музее, она становится экспонатом, и не более того. Это и есть главный признак ее вещности в музейном пространстве, радикально отличный от вещности иконы в пространстве Храма или в красном углу жилого дома. Геракл и Христос, как отметил Г. Зедльмайр, рядопологаются только в музейном пространстве.

Ключевые слова: икона, музей, храм, пространство и время иконы, движение, икона как различие.

Вообразим себе хорошо знакомую ситуацию. Икона помещается в музей, оказываясь не просто в нем, а в совершенно чуждом себе пространстве. Сколько бы мы ни уверяли себя в том, что музей является храмом искусств, разница между присутствием иконы в Храме и музее велика. Это различие пролегает даже не между двумя пространствами, а, как бы это ни показалось странным, оно, различие, пролегает внутри смысловой целостности самой иконы.

* **Для цитирования:** Шукуров Ш. М. 2025. Ради чего существуют иконы. *Историческая психология и социология истории* 2: 119–123. DOI: 10.30884/ipsi/2025.02.06.

For citation: Shukurov Sh. M. 2025. Why do Icons Exist? *Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii = Historical Psychology & Sociology* 2: 119–123 (in Russian). DOI: 10.30884/ipsi/2025.02.06.

Историческая психология и социология истории 2/2025 119–123
DOI: 10.30884/ipsi/2025.02.06

Неверно утверждение, что икона при перемещении осталась самой собой, под воздействием музейного изменяется только ее статус: из священно-храмовой вещи она обращается в экспонат. Между двумя вещами, бывшими единым и нерасчленимым целым, отныне пролегает дистанция, разграничивающая пространства храмовое и музейное, священное и мирское.

Пора, наконец, понять, что границы теологии не безграничны, а храмовое сознание вполне сказывается в пространстве музейном, но инаковым образом, не прямо, не согласно теологической причинно-следственной диалектике. Если, по Плотину, красота подобна теплу и ей свойственно охлаждение, то и красота иконы в музее остывает, ее сакральная сила исчерпывается до той поры, пока она вновь не окажется в силовом поле Храма. Если станется, что обратиться иконе из музея невозможно, поскольку объятия музеев столь цепки, мы должны судить о смене храмового дискурса на нечто иное. Эхо действующей теологической риторики не проникает за стены музеев, ибо там разворачивается совершенно другой мир, выстроенный по другой мерке. Пролегающая дистанция не позволяет сомкнуть оба пространства. Воспользуемся опытом Ж. Диди-Юбермана, пишущего почти о том же:

Итак, явление не является уделом веры – и как раз благодаря вере в обратное человек видимости замыкается в тавтологии. Дистанция не является уделом божественного, как слишком часто думают: божество – всего лишь ее исторический и антропологический предикат, даже если в его историческое и антропологическое определение и входит стремление навязать себя в качестве исключительного субъекта дистанции (Диди-Юберман 2001: 135).

Итак, образу одной вещи, помещенной в разные пространства, свойственно раздвоение в силу пролегающей между ними дистанции. Мы настаиваем на том, что основной разлом различия пролегал именно в двух измерениях иконы, ставшей экспонатом: в ее теле и ее внутреннем значении. Как только икона переносится из храмов в музеи, проблематичной становится, казалось бы, незыблемая проблема иконы. «Внутри средневекового рыцаря в Греческом зале – наши опилки», – говорил Аркадий Райкин в своей миниатюре – на смешке над музеями.

Извлеченная из Храма икона, прежде всего, теряет те дискурсивные связи, которые ее связывали с пространством Храма. Ведь

в Храме икона является реликвией, а в музее – очередной добычей охотящихся за реликвиями музейных работников. Следовательно, икона уже на пути из Храма в музей предстает не той, что прежде. На первый взгляд, все осталось прежним и даже улучшенным: в музее подновили тело иконы, быть может, даже развеска выявила мастерство ее автора с большей силой. В Храме остались то искусство и та красота, о которых говорил Плотин. В музее искусство более не пробегает по иконе, а красота ее тела больше не соответствует красоте ее смысла. Красота теряет свой важнейший и соответствующий предикативный признак, который осуществляется исключительно во вневременном храмовом пространстве. Если красоту иконы уподобить платиновскому теплу, то в музейном пространстве это тепло остывает, это – остывшая красота. Повторим еще раз: не красота растягивается по вещам, а красота организует соответствующее пространство своего движения. Таким образом, априорная красота иконы организует свое пространство – храмовое, – в котором властвует ее дух. Вот почему различие пролегает не вне, а глубоко внутри иконы. Дух и тело храмовой иконы разительно отличаются от тела иконы музейной и качеством организации пространства.

Приведем читателю поразительный пример перехода иконы в свою противоположность – портрет. Это случилось в России на рубеже XVII–XVIII вв.:

Перейти от иконы к картине, никак не забыв и не отменив первую, от парсуны – к портрету. Для этого перехода необходимо было воспользоваться опытом иных стран Европы, но вместе с тем найти новый способ выразить национальное (Вдовин 2017: 2).

Движение от иконы к портрету основывается на выявлении *person*, то есть парсуны.

Аристотелевский вопрос «ради чего существует искусство» должен быть поставлен и пред иконой. Ясно, что икона существует не ради времени, ее присутствие исключительно движительно и пространственно. Икона, по словам П. А. Флоренского, «дает перескочить время» (Флоренский 1994: 110). Подобно апостолам, разошедшимся с Христовой вестью по городам и весям, иконе свойственно освоение все новых и новых пространственных координат. Время для иконы ничто, много существеннее движение, переходящее в пространство. Икона жива в движении, будь то духовное или

эстетическое влечение к ней. Это та простирающаяся Красота, о которой говорил Плотин. Пространство же есть выражение и закрепление движения, не в смысле остановки движения, а в смысле его развертывания, раскрытия духовного начала иконы.

Мы идем дальше. Музейная икона внешне похожа на ту, что когда-то висела в Храме. Но эта схожесть обманчива, она мнима, на самом деле различие, пролегающее внутри иконы, столь глубоко, что оно не позволяет с полной достоверностью утверждать, что храмовая и музейная икона есть одна и та же вещь, тот же образ. Музейная икона – это чистое различие. Икона, взятая как предмет в музее, конечно же, ничем внешне не отличается от себя самой в Храме. Икона, однако, не предмет и не просто экспонат, назначенный для демонстрации, а вещь. Икона храмовая отличается от иконы музейной своей вещностью и, соответственно, чуждостью. Ибо в этот момент одним из основных вопросов окажется вопрос «что это?». Когда мы видим икону в музее, она становится экспонатом, и не более того. Это и есть главный признак ее вещности в музейном пространстве, радикально отличный от вещности иконы в пространстве Храма или в красном углу жилого дома. Геракл и Христос, как отметил Г. Зедльмайр, рядопологаются только в музейном пространстве.

Это и есть чудо. Наши образы похожи на иконы: они позволяют нам продолжать верить в искусство, избегая при этом вопроса о его существовании. Таким образом, быть может, следует рассматривать все наше современное искусство как ритуал, придавая значение лишь его антропологической функции и не высказывая никаких суждений эстетического характера. Вероятно, мы вернулись к культурному уровню первобытного общества (умозрительный фетишизм рынка искусства сам является частью ритуала призрачности искусства).

Мы оказались в окружении то ли ультраэстетики, то ли инфраэстетики. Бесполезно искать в нашем искусстве какую-либо связность или эстетическое предназначение. Это было бы подобно стремлению отыскать небесную голубизну среди инфракрасного или ультрафиолетового (Бодрийяр 2000: 29).

Безразличие, в котором Бодрийяр обвиняет западное общество, касается и иконы. Ее загнали в музей, или новые храмы, подобные новым музеям, действительно в силу безразличия тех, кто мастерит иконам все новые и новые клетки. Что говорить, когда черный

квадрат Малевича почитался за икону. Иконе некого встретить глазами, безразличие – вот что руководит и иерархами, и паствой по случаю. Быть может, справедлив тот день, когда иудеи и мусульмане отказались поклоняться иконам, дабы когда-то не осквернить их.

Из всего сказанного следует вывод: вполне возможна такая ситуация, когда один объект, оказавшись в чуждом для своей природы хронотопе, становится фантомным подлинником самого себя. Это – симулякр самого себя, тщетно пытающийся вести прежнюю игру. Достаточно взглянуть, как суровеют лица посетителей музеев, когда они подходят к иконам. Случается, что верующие люди осеняют себя крестным знаменем, не понимая, что перед ними не икона, а ее фантомный двойник, возмнивший из себя икону. Двойник иконы более не связан с храмовым дискурсом истинной иконы, им завладевает мера музейного дискурса, корнями уходящего к эллинистическому времени, когда греки, столь любившие вещи и предметы обихода, начали их собирать в коллекции. Европейская цивилизация унаследовала эту практику, превратив частные коллекции греков в общественные музеи, по внешнему виду столь похожие на храмы. Музей рядится под Храм, не подозревая, что все собранные им вещи оказываются также ряжеными вещами. Музей – это чистое различие, беспримесное различие и по отношению к Храму, и в отношении истинных вещей, волею судьбы оказавшихся в нем. Видеть в сходном различие, а в различном угадывать сходное учил нас Аристотель, к мыслям которого мы и обращаемся.

Литература

Бодрийяр, Ж. 2000. *Прозрачность зла*. М.: Добросвет.

Вдовин, Г. В. 2017. *Заслужить лицо. Этюды о русской живописи XVIII века*. М.: Прогресс-Традиция.

Диди-Юберман, Ж. 2001. *То, что мы видим, то, что смотрит на нас*. СПб.: Наука.

Флоренский, П. А. 1994. *Иконостаc*. М.: Искусство.