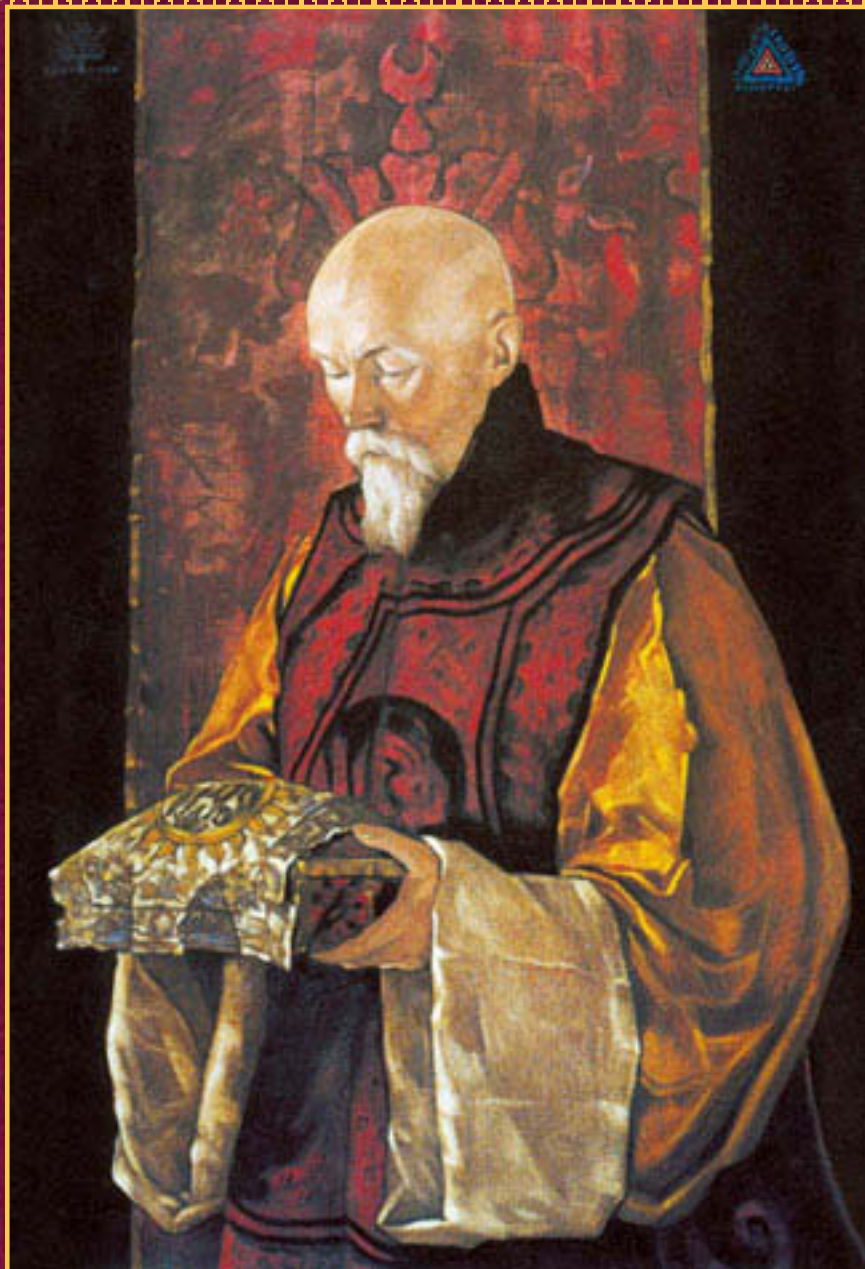


Л.В.ШАПОШНИКОВА



МЕТАИСТОРИЧЕСКАЯ
ЖИВОПИСЬ Н.К.РЕРИХА

ББК 85.143(2)
УДК 75: 929 Рерих Н.К.
III-24

Шапошникова Л.В.

Ш-24 Метаисторическая живопись Н.К.Рериха. М.: Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2013. – 448 с., ил.

ISBN 978-5-86988-247-9

В книге известного философа, историка и рериховеда Л.В.Шапошниковой рассматривается энергоинформационное взаимодействие метаисторического и земного исторического процессов на примере творчества русского художника, ученого и мыслителя Николая Константиновича Рериха (1874–1947), а также живописных произведений К.Брюллова, В.Серова, А.Рябушкина.

Издание красочно иллюстрировано и адресовано широкому кругу читателей.

ББК 85.143(2)
УДК 75: 929 Рерих Н.К.

На фронтисписе: Н.К.Рерих. 1930-е

На обложке: *С.Н.Рерих*. Портрет Н.К.Рериха. 1928

ISBN 978-5-86988-247-9

© Л.В.Шапошникова, 2013
© Международный Центр Рерихов, 2013



I МЕТАИСТОРИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА



Метаистория является духовно-творческой частью земного исторического процесса. Методы познания в метаисторическом процессе резко отличаются от методов исследования земного исторического процесса. Искусство представляет собой наиболее раннее и духовно продвинутое явление. Его связь с метаисторией особенно тесна и нередко служит источником для земного познания. В данном случае речь идет об истинном искусстве. Творцы, создающие шедевры, обладают высокими духовными способностями, недоступными для людей средней земной энергетики.

«Искусство, – писала Елена Ивановна Рерих, – во всех его проявлениях и во всех условных формах, всегда будет началом духовным, будящим устремление к красоте, к Высшему, и в этом его главное величайшее значение. <...> “Истинная задача искусства приблизить человека к пониманию красоты...” Ибо, действительно, истинное стремление к красоте приведет нас к пониманию высшей красоты законов, управляющих Вселенной, выраженных в Совершенном Разуме и Совершенном Сердце»¹. В этом отрывке ясно выражена философская мысль Елены Ивановны о космической связи между законами Вселенной и земной красотой, творцы которой являются мастерами искусства. Отсюда следует вывод, что метаистория идет на Землю в первую очередь через искусство и что метаистория и красота представляют собой неразрывное явление. Так устанавливается реальное взаимодействие между нашей планетой и Космосом. Весь Космос пронизан красотой и творчеством. Космическое творчество, как и космическая эволюция, идет сверху вниз, по ступеням миров различных состояний материи. Миры плотной материи находятся в условном «низу». «Творчество, –

¹ Письма Елены Рерих. В 2 т. Т. 1. Минск: Белорусский фонд Рерихов; ПРАМЕБ, 1992. С. 156.

сказано в Живой Этике, – неустанно привлекает все высшие элементы для совершенствования. Так дух может устремляться к эволюции усовершенствования. Когда духоразумение привлечет тонкие элементы, то можно будет уявить человечеству символ истинного Бытия. Так будем строить путь в Беспредельность!»¹

Строительство пути в Беспредельность в пространстве космической эволюции есть сложнейший энергетический процесс, связанный, в первую очередь, с искусством и взаимодействием земного творчества с творчеством Высших миров, которые и определяют это земное творчество, обуславливая его основные особенности – красоту и духовность. Метаистория знает не только мысли и идеи, она творит и метаобразами, которые идут на Землю через внутренний мир художников и творцов, воплощаясь в лучшие образцы их творчества. Проблема метаобразов – одна из интереснейших и труднейших проблем космической эволюции, которой современная наука, по незрелости своей, еще даже не коснулась. Эта проблема связана с земными памятниками культуры и истории и определяет их эволюционную ценность, так как эти памятники, как плоды земного творчества, несут в себе не только энергетику Высших миров, но и их красоту и формы. В архитектуре на нашей планете, в соборах, храмах, дворцах, а иногда даже в целых городах живет красота и энергетика Высших миров, являющихся двигателями космической эволюции на Земле. Бездумное разрушение таких памятников (в мирное или военное время) есть преступление против нашей культурно-духовной эволюции. Замена подобных сооружений современным безобразием ведет к усилению темной энергетики, к разрушению уже сложившихся путей эволюции. Ибо этот негативный процесс обуславливает многие губительные кризисы в земной культуре.

Именно через метаобразы великие художники, архитекторы и другие творцы связаны с мирами высшего состояния материи, влияющими на ход и развитие нашей эволюции согласно космическому закону – Высшее ведет эволюцию низшего. Если мы не примем во внимание этот закон, все наши рассуждения об эволюции будут бессмысленны. Но непосредственная связь с метаобразом и его реализация достигается

¹ Беспредельность, 547.

не каждым творцом. Для этого необходимы определенные духовные качества. «На мой личный взгляд, – отмечал Даниил Андреев, посвятивший немало страниц этой проблеме в своей «Розе Мира», – это удавалось из русских художников наиболее Рериху, а иногда такому... художнику, как Чюрленис»¹.

Надо сказать, что взаимодействие художника с метаобразом есть движение двустороннее. Образ, создаваемый творцом на основе метаобраза, становится реальностью в тонком пространстве. У А.С.Пушкина есть удивительное стихотворение, описывающее этот уникальный, имеющий космическую суть творческий процесс.

...И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,

Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем, –
И тут ко мне идет незримый рой гостей.
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут².

Здесь с гениальной простотой описан сложнейший творческий акт. «Незримый рой гостей, знакомцы давние, плоды мечты моей» – точнее не скажешь о взаимодействии творца и метаобразов Высшего мира. «Было бы грубым упрощением полагать, – отмечал Д.Андреев, – будто за всеми человеческими образами художественной литературы и искусства стоят метапраобразы... Напротив, они стоят лишь за ничтожным меньшинством из этой необозримой галереи... Но в тех случаях, когда они стоят, смысл создания художником человеко-образа является двусторонним. Во-первых, через его посредство совершается

¹ Андреев Д. Сочинения. В 3 т. Т. 2: Роза Мира. М.: Московский рабочий, 1996. С. 147.

² Пушкин А.С. Осень (отрывок) // Пушкин А.С. Сочинения. М.: ОГИЗ, 1949. С. 70.



могучее воздействие на человеческие существа нашего слоя. Во-вторых, повторяю, создается тонкоматериальное облачение, сообщающее жизненные силы метапраобразу... <...>

Чем значительнее человеко-образ, тем большие возможности открывает он перед метапраобразом. И тот, кто был отображен Гёте как Фауст, скоро вступит в Синклит Мира¹, где давно уже пребывает Дон Кихот, а во втором эоне станет грандиозной личностью среди преображенного человечества»².

Практически в этом фрагменте Д.Андреев рассмотрел механизм одного из интереснейших эволюционных процессов, связанного с взаимодействием творчества земного художника с метаобразами мира высшего состояния материи. То, что творчество земное может достигнуть таких метаисторических высот, можно не сомневаться. Конечно, все это выглядит фантастически, ибо общий уровень наших знаний и сознания позволяет говорить лишь о фантастике. Однако нам известно, что творческие возможности духовно развитого человека и самой Вселенной безграничны. Мы в достаточной степени не вникли в суть ни искусства, ни творчества, чтобы понять их важнейшую роль в космической эволюции и их космические механизмы. «В жизненности заключается Наше строительство, – читаем мы в Живой Этике. – В красоте залог счастья человечества, потому Мы ставим искусство высшим стимулом для возрождения духа. Мы считаем искусство бессмертным и беспредельным. Мы разграничиваем знание и науку, ибо знание есть искусство, наука есть методика. Потому стихия огня напрягает искусство и духотворчество. Потому чудесные жемчужины искусства могут, истинно, поднять и мгновенно преобразить дух. Ростом духа человечеству все доступно, ибо только внутренние огни могут дать нужную мощь восприятия. <...> Истинно, жемчужины искусства дают возношение человечеству, и, истинно, огни духотворчества дают человечеству новое понимание красоты»³.

Именно вестники красоты являются наиболее эффективными проводниками метаисторического процесса на нашей планете. Качества

¹ Особая космическая структура, где обитают «сонмы просветленных человеческих душ» (см.: Краткий словарь имен, терминов и названий, часто упоминаемых в тексте // Андреев Д. Сочинения. Т. 2: Роза Мира. С. 593.

² Андреев Д. Сочинения. Т. 2: Роза Мира. С. 397.

³ Иерархия, 359.

вестничества стали особенно ярки в российской культуре начиная с А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова, затем «золотой век» дал не одного талантливового, а иногда и просто гениального вестника. И Пушкин и Лермонтов, несомненно, обладали духовными качествами вестников, доносивших до читателя смысл связи с мирами высшего состояния материи, а также пророчества, которые были результатом их постоянной связи с Высшим. После них вестничество становится все более развивающейся особенностью русского искусства. Два стихотворения, одно Пушкина, другое Лермонтова, свидетельствуют совершенно определенно о вестнических качествах обоих великих поэтов. Первое – «Пророк» Пушкина.

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился;
Перстами легкими, как сон,
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,



И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей»¹.

Главная мысль этого стихотворения подтверждает необходимость для поэта-вестника иметь связь с миром высшего состояния материи. Именно «шестикрылый серафим» является образом-символом такого мира, без воздействия которого невозможно обрести необходимые качества вестника, живущего и трудящегося в русле космической эволюции.

Следующее стихотворение – «Предсказание» – принадлежит Лермонтову, который с юных лет обладал особыми качествами духовного вестника. Он написал это стихотворение в 1830 году, когда ему было всего 16 лет.

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет;
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пища многих будет смерть и кровь;
Когда детей, когда невинных жен
Низвергнутый не защитит закон;
Когда чума от смрадных, мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел,
Чтобы платком из хижин вызывать,
И станет глад сей бедный край терзать;
И зарево окрасит волны рек:
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь – и поймешь,
Зачем в руке его булатный нож;
И горе для тебя! – твой плач, твой стон
Ему тогда покажется смешон;
И будет все ужасно, мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом².

¹ Пушкин А.С. Пророк // Пушкин А.С. Сочинения. С. 131.

² Лермонтов М.Ю. Предсказание // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1957. С. 151–152.

Остается лишь удивляться этому мудрому и всезнающему мальчику, который предугадал и смог так образно и верно изобразить один из крупнейших исторических переворотов в России. Стихотворение это похоже на предупреждения, которые время от времени посылает нам высшая космическая материя через своих вестников. Известно, что оба эти поэта-вестника прожили короткую жизнь и были убиты на дуэли. Третьего поэта – А.А.Блока, который писал о «тени люциферова крыла»¹, легшего на XX век, – также погубили, на мой взгляд, вполне сознательно.

Через всю многотысячелетнюю историю человечества проходят трагические судьбы светлых вестников, гибнущих самым неожиданным образом. Даниил Андреев в своей «Розе Мира» уделил немалое внимание вестничеству как метаисторическому явлению. «Вестник – это тот, – отмечал Андреев, – кто, будучи вдохновляем даймоном², дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющиеся из миров иных. <...> Понятие вестничества близко к понятию художественной гениальности, но не совпадает также и с ним. Гениальность есть высшая степень художественной одаренности. И большинство гениев были в то же время вестниками – в большей или меньшей степени, – но, однако, далеко не все. Кроме того, многие вестники обладали не художественной гениальностью, а только талантом.

Столетие, протекавшее от Отечественной войны до великой Революции, было в полном смысле слова веком художественных гениев. Каждый из них, в особенности гении литературы, был властителем дум целых поколений, на каждого общество смотрело, как на учителя жизни»³. Андреев назвал имена гениально одаренных вестников от искусства: Ф.И.Тютчев, Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой, А.П.Чехов, М.П.Мусоргский, М.А.Врубель, А.А.Блок. Полагаю, таких вестников было в «золотой» и Серебряный века больше, чем перечислено. «...Они раскрывали, – писал Андреев, – пространства внутреннего мира и в них указывали на незыблемую вертикальную ось»⁴. Под «незыблемой вертикальной осью» имелась в виду Иерархия.

¹ Блок А. Возмездие // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников. М.: Правда, 1989. С. 330.

² Представитель высшего человечества (см.: Краткий словарь имен, терминов и названий, часто упоминаемых в тексте // Андреев Д. Собрание сочинений. Т. 2: Роза Мира. С. 591).

³ Андреев Д. Сочинения. Т. 2: Роза Мира. С. 369.

⁴ Там же. С. 370.



В столетие, о котором писал Д.Андреев, был не только расцвет культуры и в первую очередь искусства. Тогда значительно активизировались силы метаисторического процесса. И это было связано прежде всего с Духовной революцией в России, которая расширяла свое пространство и углубляла метаисторические идеи, принесенные ею. Серьезное исследование этого процесса мне представляется важным, поскольку при этом мы имеем возможность вскрыть особенности метаисторического процесса, связанного с подготовкой и развитием Духовной революции конца XIX и начала XX века. Опираясь на такой вывод, мы также можем вскрыть особенности метаисторического процесса в пространстве предыдущих Духовных революций, ибо они представляли собой единую и неразрывную цепь самого метаисторического процесса. Исследуя такой процесс в вышеупомянутом периоде, Даниил Андреев сделал важное замечание, что не каждый гений может быть метаисторическим вестником. Ибо даже у гениев, называющихся вестниками, должно быть «чувство, что ими и через них говорит некая высшая, чем они сами, и вне их пребывающая инстанция»¹. И эта инстанция должна входить в творчество художника-вестника, и он должен сознательно ощущать ее влияние на свое искусство. Именно эта инстанция несет художнику нужные для метаисторической информации образы. Осмысление последних является важнейшим моментом в творчестве самого вестника. Вестнику не обязательно быть гениальным, ему достаточно таланта, чтобы возвестить «о таких глубинах и высотах потусторонних сфер, до которых не в силах были достичь и многие гении»².

Вышеупомянутые вестники, творцы красоты и искусства, создатели метаисторического процесса, через внутренний мир которых идет свет Высших миров, называются светлыми вестниками. Но есть еще и темные вестники, которые связаны с низшими слоями Тонкого мира и которые находятся в непрерывной борьбе со светлыми вестниками. Они, нарушая законы космической эволюции, стремятся замедлить ее ход и создать трудности и тяжелые условия для ее развития на Земле. Если светлые вестники действуют в основном в искусстве, то темные творят в области философии и науки. В философии к темным вестникам относится Ф.Ницше, автор произведения «Так говорил Заратустра».

¹ Андреев Д. Сочинения. Т. 2: Роза Мира. С. 370.

² Там же. С. 371.

Среди авторов марксистской философии можно найти вестников, пришедших на Землю с темной миссией и, к сожалению, реализовавших ее и в теории, и на практике. «В науке же, – писал Д.Андреев, – темными вестниками, носителями темных миссий являются не деятели с крупным именем, с гениальной одаренностью, но второстепенные ученые, интерпретаторы и иносказатели глубоких научных теорий...»¹.

Подобные искажения мы наблюдаем и в христианской церкви, внесшей свою немалую долю в темное вестничество, не говоря уже об инквизиции как таковой.

Борьба между светом и тьмой продолжается в пространстве метаястории. Исследуя земной исторический процесс, мы должны признать, что в нашей истории можно наблюдать целые гнезда вестнического творчества. Особое место в этом отношении занимают литература и искусство Индии – от Вед до Рабиндраната Тагора, – а также «золотой» и Серебряный века России. Удивительный сплав такой вестнической литературы дает нам тонкость и изящество средневековой персидской поэзии. Подобное вестническое творчество мы можем обнаружить почти в каждой исторической эпохе нашей планеты. Однако темное вестничество возросло и усилилось в наше время, когда идет борьба за новое, космическое мышление, за нового, духовного человека. Свету противостоит тьма, красоте – безобразие, науке – невежество, братству – война. Осознание необходимости расширения метаясторического процесса может дать лучшие результаты. В этой борьбе истинное искусство и его творчество стоят на первом месте. Знаменитое высказывание Ф.М.Достоевского – «Красота спасет мир» – с каждым днем становится все актуальней.

«Урусвати помнит, – читаем мы в Живой Этике – философии космической реальности, – насколько неуклонно Мы заботимся о сохранении Прекрасного. Уже в предвидении Армагеддона Мы приступили к распространению советов о лучших способах охранения мировых сокровищ. Мы знаем, что силы тьмы приложат все усилия, чтобы воспрепятствовать этому спешному указу. Силы тьмы отлично понимают, сколько мощных эманаций излучают предметы искусства. Среди натисков тьмы такие эманации могут быть лучшим оружием.

¹ Андреев Д. Сочинения. Т. 2: Роза Мира. С. 376.



Силы тьмы стремятся или уничтожить предметы искусства, или по крайней мере отвлечь от них внимание человечества. Нужно помнить, что отвергнутое, лишённое внимания произведение не может излучить свою благотворную энергию. Не будет живой связи между холодным зрителем или слушателем и замкнутым творением. Смысл претворения мысли в произведение очень глубок, иначе говоря, он является притягательным магнитом и собирает энергию. Так каждое произведение живет и способствует обмену и накоплению энергии.

Среди Армагеддона вы можете убедиться, насколько оказывают воздействия произведения искусства. Целая эпоха заключается в таком беспокойстве о драгоценных произведениях. Наши хранилища наполнены многими предметами, которые люди считают утраченными. Может быть, некоторые из них будут со временем возвращены народам, которые не сумели охранить их.

Немало Мы спасали произведений искусства. Мы видели, как изощрялись темные, чтобы затруднить такие целебные условия. Но Мы знаем из самых высших сфер, когда нужно помочь человечеству. В Тонком мире уже давно известно это предназначение. Мы не скрываем о мерах спешных, ибо происходящий Армагеддон имеет задачу разложить энергии человечества. Так надеются темные, но Мы знаем, что противопоставить им. Так замечайте, куда направляется Наша забота»¹.

Полагаю, что комментарий к этому тексту излишен.

Карл Брюллов не был единственным, кому судьба подарила миг метаисторической реальности. И другому крупному русскому художнику – Василию Ивановичу Сурикову – было суждено познакомиться с «камнями, намагниченными историей». Известны потрясающие до глубины души такие его полотна, как «Утро стрелецкой казни» (1881), «Меншиков в Березове» (1883), «Боярыня Морозова» (1887). Его исторические сюжеты по прошествии времени остаются актуальными.

Надо отметить, что Суриков кроме богатой художественной одаренности обладал еще и ясновидением. Это удивительное сочетание двух огромных талантов сделало его творчество не только заметным явлением в культуре XIX–XX веков в России, но значительно обогатило и мировую художественную культуру. Из рассказов его современни-

¹ Братство. Ч. 2: Надземное, 122.

ков и тех, кто исследовал его творчество, мы знаем о вещих снах Василия Ивановича и снах о прошлом. Последние нередко были для него мучительны, ибо в них возникали кровавые битвы и расправы, о которых он не знал ни из литературы, ни из преданий и легенд. История прошлого входила в него тревожащими душу сновидениями, которые требовали осмысления и раскрытия тайн, в них заключенных. Эти сновидения повернули его к сюжетам исторического процесса и поискам в них метаисторической справедливости. Образы, которые возникали в его видениях и сновидениях, иногда были загадочными, как бы не связанными с исторической реальностью, но они требовали своего места в этой реальности и зачастую сразу не находили его. Так было с возникшим как будто из ничего образом стрельца в белой рубаше, который держал в руке зажженную свечу.

Судя по видению, дневной или даже утренний свет был фоном этого образа, что вызывало своей несоотнесенностью удивление и недоумение художника. Но главным источником его информации были «камни, намагниченные историей». Именно они объясняли тайну образов видений, ибо несли в себе цельную информацию о том, откуда выходили эти образы прошлого. Собственно, благодаря этим «камням, намагниченным историей», возникали целые законченные сюжеты прошлого, которые входили в суриковские исторические полотна. Эти таинственные энергетические процессы, наполнявшие внутренний мир художника, не могли объяснить ни наука, ни философия. У исследователей творчества Сурикова к этим процессам было двоякое отношение. Одни искусствоведы часто замалчивали такие явления его творческой жизни, погружаясь в основном в чисто искусствоведческий анализ полотен, другие, более широко мыслящие и сами являющиеся творцами, к которым, безусловно, относится Максимилиан Волошин, поэт, художник и философ, писали об этом открыто, но были, с точки зрения обывателя, не очень убедительны. Но, как бы все это ни складывалось, факты ясновидения Сурикова и получения им различной информации от «камней, намагниченных историей», остаются реальностью, которую нельзя ни замолчать, ни изъять из его творчества безграмотной критикой.

Метаистория смело шла по видениям и снам художника и манила его таинственной эманацией, исходившей от московских многовековых

камней. Творческий энергетический потенциал Сурикова был очень высок, поэтому метаисторическая информация не скользила мимо его взора и сердца, но составляла неотъемлемую часть его внутреннего уникального мира. Камни Красной площади впервые заговорили с художником языком образов, когда он мучился стрельцом, державшим в руке зажженную свечу при дневном свете. «Он восстанавливает ее (историческую действительность. – Л.Ш.), – писал М.Волошин, – не путем изучения исторической эпохи и всех ее мелких археологических подробностей – он воспринимает ее непосредственно, как живую эманацию старых камней, по тому же самому закону, как ясновидящий, прижав к темени исследуемый предмет, получает видение событий, к нему относящихся. Ступив впервые на землю Красной площади, насыщенную кровью древних казней, Суриков был охвачен смутой и тревогой тех воспоминаний, что он носил в памяти своей крови»¹.

Сам Суриков также делился впечатлением об увиденном на Красной площади. «Когда я их («Стрельцов». – Л.Ш.) задумал, у меня все лица сразу так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией. Я ведь живу от самого холста: из него все возникает»². Поразительны последние слова этого фрагмента: «все возникает» из холста. Вот это возникновение из холста в какой-то мере приближает нас к тайне информации метаисторического процесса как такового.

И во всей композиции картины, которая возникла, если можно так сказать, из «камней, намагниченных историей», с телегами, на которых сидели привезенные на казнь стрельцы, с народом, пришедшим поглазеть на небывалое зрелище, нашел на переднем плане свое место давно мучивший Сурикова стрелец в белой рубахе с зажженной свечой на фоне дневного света. Самое интересное состоит в том, что Василий Иванович не только увидел всю свою картину на Красной площади, но и услышал звуки, которые остались запечатленными в старинных ее камнях: шум толпы, присутствовавшей на казни, и даже отдельные разговоры. Он рассказывал Максимилиану Волошину: «Петр-то (Петр I. – Л.Ш.) ведь тут, между ними ходил. Один из стрельцов у плахи сказал: “Отодвинься-ка, царь, – здесь мое место”».

¹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3: Лики творчества. Кн. 1: О Репине. Суриков. М.: Эллис Лак, 2005. С. 396.

² Там же.

Я все народ себе представлял, как он волнуется. “Подобно шуму вод многих”»¹. Такое сочетание ясновидения, яснослышания и художественной одаренности в нашем мире плотной материи явление достаточно редкое. Размышляя о качествах Василия Ивановича, Максимилиан Волошин утверждал, что Суриков черпал информацию «из тех подземных токов истории, которые нес в себе»². Волошин справедливо имел в виду энергетику внутреннего мира великого художника. Эта энергетика, будучи высоковибрационной и соотносясь с материей Высших миров, несла в себе цельное представление о времени и создавала регулярный канал метаисторического процесса.

После создания картины «Утро стрелецкой казни» Василий Иванович понял, каким удивительным и образным источником истории служили камни Красной площади. Он стал наведываться туда чаще, чем обычно. Именно там у него случилась удивительная встреча с человеком, давно ушедшим в небытие. Это был князь Меншиков, бывший фаворит Петра I. Суриков запомнил его лицо – лицо уже немолодого, усталого человека, измученного ссылкой, в которой он когда-то находился со своими дочерьми. Суриков написал во всех реальных подробностях картину «Меншиков в Березове». И эту картину, и «Утро стрелецкой казни» объединяло одно качество: реальная жизнь, которая была запечатлена в обеих картинах, вызывала ощущение, что обе они писались «с натуры». Именно так и было. Эти уникальные картины точно отразили исторические события, которые произошли в далеком прошлом. В этом их не только эстетическая ценность, но и великая метаисторическая значимость. Изучение метаисторического процесса по таким полотнам, как суриковские картины и подобные им произведения других художников, дают нам возможность узнать и, прежде всего, понять механизмы и эволюционные ступени метаистории в нашей земной действительности.

Я бы хотела остановиться еще на одной картине В.И.Сурикова, источником для которой послужили те же «камни, намагниченные историей». Картина эта известна многим и называется «Боярыня Морозова». Художник изобразил самый трагический момент в жизни этой выдающейся русской женщины. Мы видим ее, закованную в цепи и брошенную на грязную солому старых розвальней, которые увозят ее

¹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3: Лики творчества. Кн. 1: О Репине. Суриков. С. 402.

² Там же. С. 407.



в неизвестную даль. Ее лицо, на котором отражена несломимая воля, неудержимая вера в собственную правоту и готовность принять все, что принесет ей судьба. Придумать такое лицо невозможно. Его надо только увидеть. Суриков его увидел и тоже написал «с натуры».

На картинах Сурикова история и ее события не являются театральными декорациями, как случается у иных художников, занимающихся историческими сюжетами. На его полотнах мы видим всю глубину, весь трагизм земного исторического процесса, через который проходят реальные исторические личности, живые, чем-то похожие между собой, но еще не похожие на нас теперешних. Моменты этой истории выбраны также не случайно. Метаисторические видения следуют космическим законам. Мы знаем, что в метаисторическом процессе всегда заложено пророчество о нашем будущем. В картинах Сурикова это проявилось очень ярко и точно. Казни, ссылки, расправы с инаковерующими и инакомыслящими – разве это не о нас, жителях XX века, над которыми прошла «тень люциферова крыла», по предсказанию великого русского поэта А.А.Блока? Для картин Сурикова явно недостаточен искусствоведческий анализ. В них заложены реальная философия истории и особенности метаистории. Сейчас, в XXI веке, искусство требует именно такого подхода.

Современником В.И.Сурикова был еще один интереснейший художник Андрей Петрович Рябушкин, на которого Суриков оказал значительное влияние. Это обстоятельство имело под собой определенное основание. Андрей Петрович обладал теми же качествами, которые были у Василия Ивановича, и оба проявили эти качества в искусстве, а именно в живописи. Известный русский художник и историк искусства А.Н.Бенуа высоко оценил картины А.П.Рябушкина с историческими сюжетами. Его размышления над живописью художника были глубоки и точны, например, в картине Рябушкина «Семья купца в XVII веке» (1896) он увидел «таинственно ожившие образы Древней Московии»¹. «Рябушкин, – отмечал А.Н.Бенуа, – именно не “исторический живописец” мертвенного академического характера, а ясно-видец и правдолюбец минувших жизней. Но как тяжело давался ему этот культ прошлого, как мало кто понимал его в этих исканиях...»²

¹ Цит. по: Аксенова Г.В. Рябушкин Андрей. М.: Арт-Родник, 2012. С. 54.

² Цит. по: Там же. С. 7.

А искания художника были действительно сложными и долгими. От иконописи он постепенно перешел к светской живописи, в которой путем ошибок и неудач наконец нашел, что искал, – допетровскую Русь XVII века. Но почему именно XVII век? Какая тайна в нем крылась? Ведь один век может определять лишь одну человеческую жизнь. И, например, диапазон исторической живописи В.И.Сурикова был много шире одного века. Так не искал ли Рябушкин именно такую жизнь, некогда принадлежавшую ему самому, чтобы с ее помощью понять всю историческую глубину этого переломного в истории России времени? Чем именно привлекла его метаистория XVII века? Конечно, точно на этот вопрос пока ответить трудно. Но фактом остается отражение именно этого века в удивительной живописи Рябушкина. Как бы то ни было, его живопись до сих пор является очень точным и живым историческим источником давно ушедшей в прошлое жизни. Конечно, ясновидение, которым художник несомненно обладал, было главным ориентиром в его поисках.

Рябушкин много путешествовал по старинным русским городам. Красота и притягательная сила их старинных камней привлекали художника. Города проплывали перед ним в снах и в своей живой реальности. Ярославль, Ростов Великий, Романов-Борисоглебск, Новгород, Псков, Киев, Кострома... Но надолго он там не останавливался. Он не ощущал в них своего места. Камни несли ему информацию в призрачных образах, но почему-то не завораживали его, ибо что-то внутри его самого не откликалось на эти образы. Они были чуждыми ему, и сути некоторых он просто не понимал. Только позже он открыл для себя Москву, ее XVII век и свое место в этом близком для него пространстве. Но, чтобы все это произошло, ему пришлось пройти по Москве конца XIX и начала XX века многие километры, проявить в ее «камнях намагниченную историю» и увидеть те образы, которые держали в себе Кремль и Красная площадь.

Одной из первых картин, которые он «увидел», а возможно просто узнал, была работа с очень длинным названием: «Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате» (1893). Полотно было уникальным во многих отношениях. Сверкание ярких красок, составляющих неожиданную гармонию картины, старинные одежды присутствующих и их живые, охваченные открытой или сдерживаемой эмоцией лица, точная передача исторической атмосферы этого важного «сидения» вместе с царем. Этой картиной Рябушкин смело заявил

о появлении необычного художника в пространстве искусства Серебряного века, со всеми его особенностями и неразгаданными тайнами. Метаястория вновь отразилась в царских палатах, в красоте одежд, в лицах сидящих. И опять главным ощущением от этой картины было удивительное правдоподобие, как будто ее рисовали «с натуры». И это «с натуры» продолжало неумолимо просвечивать в каждом историческом полотне Рябушкина, оживляя его, придавая историческую достоверность и реальность времени и пространства. Каждый сюжет картины художника был похож на живой и динамичный миг, как бы остановленный таинственной рукой волшебника. Даже там, где по причине каких-то обстоятельств персонажи на холсте были статичны (например, «Семья купца»), все равно их потенциальное движение присутствует, словно они замерли перед объективом фотоаппарата или позируя перед художником.

Мы видим живые, в полном смысле этого слова, полотна. Вот по снежной улице куда-то спешит девушка – «Московская девушка XVII века (В праздничный день)» (1903), ее движение похоже на полет, так все в ней изящно и стремительно. Гордо выступает боярин, получивший шубу с царского плеча, – «Пожалован шубой с царского плеча» (1902). На его лице целая гамма самых разных эмоций, которые он не может скрыть. Но главные из них – гордость и властолюбие – заглушают все остальные. И такое невозможно придумать. Это нужно видеть, и видеть в своем времени и пространстве. Именно к определенному времени и определенному пространству привязаны исторические сюжеты Рябушкина. В этот ряд работ художника нужно поставить его историческое полотно «Едут! (Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века)» (1901). Как многое в нем знакомо – и стрельцы, не допускающие народ ближе установленного расстояния, и сам народ, пришедший поглядеть на это заморское чудо, и откровенное любопытство на их лицах. Да, это именно XVII век и никакой другой, это Россия и Москва и никакое другое пространство. Я уж не говорю о самих стрельцах – «Ба, знакомые все лица!». Так мы видим на картинах Рябушкина пророческое проникновение метаясторического процесса из прошлого в будущее.

Судьба исторической живописи в России сложна, а временами драматична. Ее можно разделить на три условных направления: работы, где изображался только земной исторический процесс; произведения,

где мы видим или ощущаем присутствие метаисторического процесса; и, наконец, полотна, где тот и другой процессы взаимодействуют друг с другом. В своем творчестве искусство отразило реальность самой истории в определенном времени и пространстве. После священных текстов оно дало нам представление об особенностях земного исторического процесса во всей его полноте. Возникает естественный вопрос: нужна ли нам такая полнота и как мы можем ею воспользоваться? Конечно, речь идет, прежде всего, о метаисторической части земного исторического процесса, связанного своей информацией и механизмами реализации с высшей космической материей. На мой взгляд, мы только начинаем даже не подходить к такой проблеме, а просто над ней задумываться. «Однако, – пишет Н.Яковлева, – не только импульсы, идущие от среды, управляют развитием художественного образа мира, но и закономерности саморазвития – внутренняя программа, действие которой пока изучено мало. Можно лишь предположить, что эти закономерности проявляются на всех уровнях типологии – от художественного образа произведения до художественного образа мира во всех промежуточных подсистемах. И первая такая закономерность – это стремление художественного образа мира к полноте и завершенности»¹. Эта полнота и завершенность художественного образа мира и есть суть метаистории, виды информации которой несли, в первую очередь, образы от высшей космической материи. И поэтому искусство как таковое есть средство познания и постижения космического начала творчества. Уход метаистории из искусства, что случилось в нашу эпоху, и замена ее так называемым социалистическим реализмом самым разрушительным образом сказались не только на самом искусстве, но и на наших исторических взглядах, потерявших необходимую для них устойчивость и реальность. Метаистория в большинстве случаев работает образами. Поэтому истинное искусство, связанное с Высшим, занимает в ней важнейшее место.

«...Полноценные художественные произведения, – отмечает Н.Яковлева, – ...не умирают: приходит пора, и их открывают заново, дивясь свежести и актуальности содержания и красоте живописи»². С этим нельзя не согласиться.

¹ Яковлева Н. Русская историческая живопись. С. 9.

² Там же.



3. В.И.Суриков. Автопортрет. 1879. Холст, масло





4. В.И.Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. Холст, масло





5. *В.И.Суриков.*
Меншиков в Березове. 1883
Холст, масло





6. В.И.Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Холст, масло



СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
I. Метаисторический смысл искусства	19
II. Держава Рериха	51
III. Лада	119
IV. Реальность метаисторического мира	155
V. Земной маршрут космической эволюции	201
VI. Метаистория Гималаев	265
VII. Метаисторический смысл Пакта Рериха	357
VIII. Синтез метаисторического и исторического процессов	369
IX. Завет Учителя	417
Указатель номеров иллюстраций	436