

Василий Суриков: «Всюду красоту любил...»

Галина Чурак



1 марта 1881 года в Петербурге, в доме князей Юсуповых на Мойке открылась очередная, девятая выставка Товарищества передвижных художественных выставок. И хотя этот день вошел в российскую историю как один из самых трагических – бомба народовольцев унесла жизнь императора Александра II, – но завершились траурные дни, и любители искусства, с нетерпением ждавшие открытия очередной Передвижной выставки, были вознаграждены встречами с истинными шедеврами, властно входившими в историю отечественной культуры. Рядом с портретами М.Мусоргского и А.Писемского работы И.Репина, «Аленушкой» В.Васнецова, пейзажами А.Саврасова и И.Шишкина посетители увидели картину молодого и пока мало кому известного живописца Васи-

лия Сурикова «Утро стрелецкой казни», картину, непостижимым образом соединившую трагедию России прошлого и нынешнего дня. Имя автора стало настоящим открытием. «Появление его в художественном мире с картиной «Казнь стрельцов» было ошеломляюще, – вспоминала дочь П.М.Третьякова А.П.Боткина, – никто не начинал так. Он не раскачивался, не примеривался и как гром грянул этим произведением»¹. Полотно, еще до открытия выставки приобретенное П.М.Третьяковым, сразу после закрытия Передвижной в Москве обрело свое постоянное место в Лаврушинском переулке, в галерее Третьякова, в это время уже воспринимавшейся общественным сознанием как самое значительное в России собрание национальной живописи.

Трагедия истории разворачивается в суриковском произведении. Молодой Петр усмиряет взбунтовавшихся непокорных стрельцов. Кажется тесной огромная Красная площадь, над которой брезжит холодный осенний рассвет. Срезанный верхним краем картины Собор Василия Блаженного предстает обезглавленным. У его подножия и рядом с Лобным местом сгрудились телеги, в которых, связанные веревками, закованные в колоды, сидят приговоренные к смерти стрельцы, а рядом с ними – их матери, дети, жены. Мерцают огоньки свечей в руках стрельцов, чудится, будто глухой стон наполняет сам воздух картины. Оживает прошлое, бередит душу, будоражит память, взывает к состраданию. Реформы Петра, всколыхнувшие Россию, коснулись и армии. Один за другим поднимались бунты стрельцов, недовольных нововведениями. Последний из них произошел в 1698 году. Этим событиям Суриков и посвящает свое полотно.

Вдоль Кремлевской стены выстроились ряды виселиц. В высшем

Автопортрет. 1879
ГТГ

Self-portrait. 1879
Tret'yakov Gallery

Утро стрелецкой казни. 1881
Холст, масло
218 × 379
ГТГ

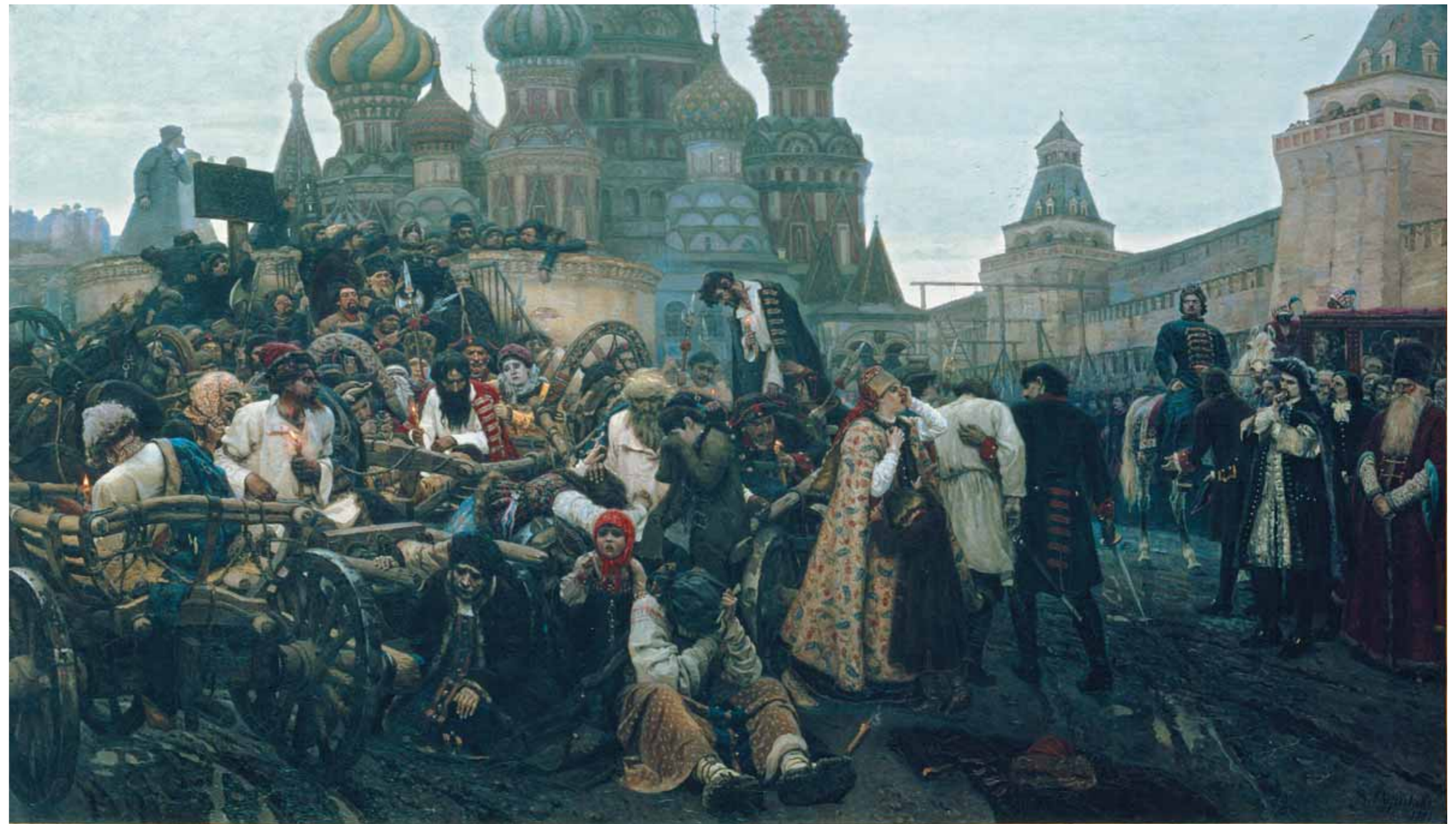
Morning of the Streltsy Execution. 1881
Oil on canvas
218 by 379 cm
Tret'yakov Gallery

¹ Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1993. С. 207.

² Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977. С. 184 (далее – Суриков).

напряжении ожидания трагической развязки находятся все заполнившие площадь. Горящие свечи в руках стрельцов как символ прощания с жизнью, догорает свеча – угасает и жизнь человека. Каждый из них таит в себе протест и непокорность. Но самый открытый, дерзкий и отчаянный характер выражен в облике рыжебородого стрельца. Взгляд его встречается с взглядом Петра. На этом противостоянии Суриков строит психологический стержень драмы, воспроизведенной на холсте.

Стоит ли задавать вопрос, кому из противоборствующих сторон сочувствует художник? Он протестует вместе со стрельцами, страдает вместе с их женами, матерями, детьми, он размышляет и оценивает эту трагедию взглядом иностранного посла, но он же смотрит на бунтовщиков и гневным взором молодого царя, за которым будущая Россия. Силой творческого воображения художник воскрешает прошлое, понимая его как трагическую полосу отечественной истории, в которой народ – страдательная сторона, взывающая к пониманию, сочувствию, но и



преклонению перед мужеством, стойкостью и силой характеров. Стрельцы вместе с заполнившими Красную площадь и страдающими им людьми олицетворяют собой вечно непокорный, бунтарский дух народа.

Драматическая сила картины выражена равно в психологической убедительности образов и в выразительности живописной ткани произведения. В мглистом, туманном утре тревожно горят свечи, соединяясь с холодным рассветом. Их оранжево-красное мерцание усиливают красные пятна кафтанов, шапок, платков, одежды боярина в свите Петра. Этот разлитый то тут, то там алый цвет заставлял помнить о близящемся кровавом финале. Не саму казнь, но последние минуты, предшествующие ей, изображает художник. В этом выразилась чуткость и мудрость мастера. «Никогда не было желания потрясти, – признавался

художник. – Всюду красоту любил»². Она открывалась Сурикову не только в выразительности лиц и характеров, но и в самых обыденных, даже прозаических вещах – расписных дугах, шершавом дереве бортов телег, сверкающих «чисты серебром» железных полозьях колес, облепленных землей. «Когда я телеги видел, я каждому колесу готов был в ноги поклониться, – говорил он. – И вот среди всех драм, что я писал, я эти детали любил»³. Временами детали казались автору самым главным из всего, что его увлекало в картине. Живопись, в ее чистом проявлении, в радующем глаз узоре парчовой одежды, ситцевой юбки или лужи, блестящей на развезенной дороге и смешанной с вязкой грязью, уравновешивает трагическое начало его исторического полотна.

Картина «Утро стрелецкой казни» удивительным образом сплела в

себе воспоминания детства, привезенные из Сибири, с впечатлениями и образами, которые давала Москва – ее архитектурный облик, своеобразный ритм жизни, типы и характеры. «Началось здесь, в Москве, со мною что-то странное, – рассказывал он Сергею Лаголю. – Прежде всего почувствовал я себя здесь гораздо уютнее, чем в Петербурге. Было в Москве что-то гораздо больше, напоминавшее мне Красноярск, особенно зимою. И как забытые сны стали все больше и больше вставать в памяти картины того, что видел в детстве, а затем и в юности»⁴.

По воле художника не случайно именно на Красной площади – средоточии российской истории – происходит непримиримое противостояние стрельцов и Петра. Стены и башни Кремля, Лобное место, храм Покрова, что на Рву, само пространство площади – свидетели и «соучастники» многих и многих

событий от самых малых повседневных торжищ, происходивших здесь, до грандиозных выходов и коронаций русских царей и кровавых расправ, разыгрывавшихся здесь же. Своим художественным чутьем Суриков так и воспринимал это. Он рассказывал о том, как любил бродить по тихим московским улицам, приходить на Красную площадь, особенно в сумерки, когда спускавшаяся на землю темнота скрадывала знакомые очертания, и все преображалось вокруг. Вместо кустарников и деревьев вдоль стен представлялись «какие-то люди в старинном русском одеянии или чудилось, что вот-вот из-за башен выйдут женщины в парчовых душегрейках и с киками на головах, – делился он своими переживаниями. – И скоро я подметил, что населяю окрестности этих стен знакомыми мне типами, которые я столько раз видел на родине дома»⁵. Красная

³ Там же. С. 184.

⁴ Там же. С. 213–214.

⁵ Там же. С. 214.

Vasily Surikov:

I loved beauty everywhere...

Galina Churak

On March 1 1881 the “Peredvizhniki” (Wanderers) group was to open its ninth exhibition at the Yusupov palace on the Moika Embankment in St. Petersburg. Tragically, the event coincided with another one, among the most sinister in Russian history – the bomb thrown by a member of the secret political group Narodnaya Volya (People’s Will) killed Emperor Alexander II. However, as soon as the days of mourning ended, the long wait of art enthusiasts was more than rewarded with masterpieces from the new generation of talented Russian artists: alongside Ilya Repin’s portraits of the composer Modest Mussorgsky and the author Alexei Pisemsky, “Alyonushka” by Vasily Vasnetsov and landscapes by Alexei Savrasov and Ivan Shishkin, viewers would discover the talent of the young Vasily Surikov. His name meant little at the time, but his work “Morning of the Streltsy Execution” seemed to predict in some enigmatic way the recent tragedy. The painting created a sensation. “His appearing to the artistic world with the painting ‘Execution of the Streltsy’ was sensational; nobody had started like that,” remembered Alexandra Botkina, Pavel Tretyakov’s daughter. “He did not hesitate, did not try to size up whether the time was good or bad for the exhibition of such a painting, but went off like a bolt.”¹ Immediately after the exhibition in St. Petersburg, Surikov’s painting, acquired by Pavel Tretyakov before the exhibition, was moved to its permanent home in Lavrushinsky Pereulok. The Tretyakov Gallery was already considered a major collection of Russian art.

Surikov’s canvas depicts a historical tragedy, that of the young Peter the Great’s attempt to manage the rebellious “Streltsy”. The huge space of Red Square does not seem so enormous, wrapped as it is in the cold mist of an early autumn morning that is dawning over Moscow. St. Basil’s Cathedral stands as if “beheaded” by the top frame of the canvas. At the foot of the cathedral, around the Execution Block, are clustered the carts in which the “Streltsy”, either roped together or in the stocks, are waiting for execution. Their mothers, wives and children sit nearby, in carts or on the ground. Lights of candles flicker in the hands of the sentenced “Streltsy” and a subdued murmur seems to fill the air. The picture brings the past back, both rubbing salt into old wounds, and invoking compassion. Peter’s reforms set the whole country in turmoil, and involved the army too. Unhappy with the new rules introduced by the Tsar the “Streltsy” repeatedly ran riot. The final such incident took place in 1698 and was crushed, with its tragic conclusion becoming the theme of the painting.

The gallows erected along the Kremlin wall seem to be waiting for their first victims, while those who throng the square appear in tense expectation of the macabre finale. The burning candles in the hands of the “Streltsy” look symbolic, as a last farewell to life: a candle burns down – a man’s life ends. Although each of the “Streltsy” has his own rebellious and mutinous feelings, the general sentiment shows most openly and defiantly in the wilful look of the

red-bearded “Streltsy”. He looks straight into Tsar Peter’s eyes, and the confrontation of the two characters is the major psychological build-up of the dramatic narration.

Any question as to which side the artist was taking sounds rhetorical. He is with the rebellious “Streltsy”, sharing the suffering of their wives, mothers and children, appraising the drama through the eyes of a foreign envoy; but he also understands the anger of the young Tsar who was working for the future of Russia. The force of the artist’s imagination captures an episode of Russia’s grim past when ordinary people were the first to suffer, as before, and demanded understanding and compassion; their courage, endurance and will for freedom deserved veneration. On the canvas, the “Streltsy”, together with the sympathetic crowd, embody the ever-rebellious character of the Russian people.

The dominant dramatic note of the scene is implied, with equal skill, in the psychological portrayal of the characters and in the emphatic plasticity of the painterly images, such as the disturbing flickering of the candles against the dim misty dawn, or the orange and red blurs on the kaftans, hats, shawls, on the garments of the Boyars in Peter’s party. The splashes of crimson around the canvas remind the viewer of the scene’s approaching bloody close – this is not yet a scene of execution but captures the final minutes preceding it. The fact that the artist avoided showing the execution testifies to his delicate sensibility. “I have never intended to shock,” he would admit. “I loved beauty everywhere.”²

That was apparent not only in the attractive faces and characters, but in every-day details that might seem commonplace: the decorated shaft-bows, so typical of the Russian harness, the harsh surface of the carts’ sideboards, sparkling “like pure silver” iron sledge-slides, a muddy road. “When my eye caught a cart, I was ready to bow with respect at its every wheel,” Surikov wrote. “That is what I painted beside all those dramas. I adored those details.”³ At times the artist found details the most important thing in his canvases – painting in its pure form: the design of rich brocade gowns or a simple cotton skirt as a treat for the eyes, or a pool of water glittering on the muddy road. Such details counterbalance the tragic message of the canvas.

“Morning of the Streltsy Execution” became a strange amalgamation of Surikov’s memories of his Siberian childhood and his impressions of Moscow, with its characteristic architectural image, and original tide of life, types and characters. “Something strange started to happen to me here, in Moscow,” Surikov wrote in a letter to Sergei Glagol. “First of all, here I felt much easier than in Petersburg. There was something in Moscow that reminded me more of Krasnoyarsk, especially in the winter. As if long-forgotten dreams, some pictures of my childhood, and later of my youth, began to come to mind again and again.”⁴

The artist chose Red Square, the historic heart of Russia, intentionally as the scene for the deadly opposition of the “Streltsy” and Tsar Peter. The walls and towers of the Kremlin, the Execution Block, St. Basil’s Cathedral, the very expanse of Red Square have been witness to many events, both major and minor in their significance; it was simultaneously an everyday market place, the setting for grand royal processions and the coronations of Russian tsars, and the arena for mass executions. With a characteristic flair, Surikov visualized Moscow and Red Square in such a way, remembering how he used to take long walks through quiet Moscow streets which brought him to Red Square where he would stop in the twilight, as the coming night disguised its well-known lines and everything was transformed beyond recognition.

The artist’s imagination depicted the bushes and trees along the Kremlin walls like some strange men in old Russian attire, or it seemed that some women dressed in brocade “dushegreika” (a warm woman’s jacket) and traditional headwear might appear from the towers. “And soon I noticed that I peopled the neighbourhood of Red Square with types I used to see so many times back in my home place.”⁵ Thus, Red Square and St. Basil’s Cathedral, which always “looked bloody” to the artist, became logically part of the imagery of the painting along with the “Streltsy”, their wives, children, and Peter’s Preobrazhensk regiment, that was loyal to the Tsar. It was on



Moscow’s streets and in its noisy markets, by the walls of Moscow’s churches and cemeteries that Surikov picked up the “grains” of his historical drama. The atmosphere of Moscow’s life, deeply rooted in national history, easily evoked pictures of the past as well as portraits of its characters, prototypes for whom could be found among the artist’s contemporaries. “The black-bearded ‘Streltsy’ is Stepan Fyodorovich Torgshin, my mother’s brother. And the peasant women in the painting, you know, look like some old women in my family ... The old man of the ‘Streltsy’ is a former convict, of 70 or so years old. The red-haired ‘Streltsy’ is a gravedigger; I met him in the cemetery.”⁶ The past and present, intertwining, created images of convincing power.

Surikov’s talent for “understanding” past eras, nourished by memories of his childhood and youth, happily coincided with the general interest among Russian intellectuals towards the country’s culture revealed

in the second part of the 19th century. Such an interest stimulated the appearance of the fundamental historical works by Sergei Soloviev, Vasily Klyuchevsky’s lectures on Russian history, the publication of old Russian texts by Nikolai Tikhomirov, Ivan Zabelin’s research on the history of Russian folk everyday life, Count Alexei (Konstantinovich) Tolstoy’s historical verse plays “The Death of Ivan the Terrible”, “Tsar Fyodor Ioanovich” and “Tsar Boris” staged both in and outside Moscow, the operas “Boris Godunov” and “Khovanshchina” by Musorgsky and “Prince Igor” by Alexander Borodin and, finally, Leo Tolstoy’s colossal “War and Peace”.

Surikov’s close associates such as Vasily Vasnetsov, Vasily Polenov and Ilya Repin each in their own manner paid attention to historical themes somewhat around the turn of the 1870s-1880s. Repin tried to catch signs of Peter the Great’s mutinous epoch in the portrait of the wilful Tsarina

Центральная часть: Стрелец, прощающийся с народом. Жена стрельца, уводимого на казнь

Central part of the painting: the “Streltsy” saying his farewell to the people. Wife of the “Streltsy” taken to the Execution Block. Detail

⁶ Ibid., p.183.

Sophia, his sister and rival; the historical canvas “The Last Battle of Igor Svyatoslavich’s Army against the Polovtsy” (1880) demonstrated an original vision of past events by Vasnetsov, who referred to himself as “a historical painter in a somewhat fantastic way”. Polenov had the idea for a historical genre scene “Taking the Veil. A Condemned Tsarina”. Vasily Perov was close to painting historical dramas with his canvases “Pugachev’s Judgement” (1875) and “Nikita Pustosvyat. Dispute on the Confession of Faith” (1881). Vasily Surikov was acquainted with the subtle painting of Vyacheslav Schwarz’s historical genre canvases. He was able to muse over Nikolai Ghe’s “Last Supper” and his “Peter the Great and Tsarevich Alexei”. He was witness to the great acclaim given to Konstantin Makovsky’s scenes from the Boyars’ life, responding to the Russian aristocracy’s fashionable style. Accepting the most serious of the above ideas, Surikov did not hes-



площадь, собор Василия Блаженного, который художнику «все кровавым казался», вошли в образный строй картины с такой же неизбежностью, как стрельцы, их жены и дети, преображенцы Петра. На московских улицах, шумливых рынках, у стен храмов или на кладбищах собирал Суриков «рассыпанные зерна» своей исторической драмы.

В московской среде, густо настоенной на истории, живо возникала картина далекого прошлого. А ее герои соединялись с реальными людьми и реальными характерами. «Стрелец с черной бородой – это Степан Федорович Торшин, брат моей матери. А бабы – это, знаете ли, у меня и в родне были такие старушки... А старик в «Стрельцах» – это ссыльный один, лет семидесяти. А рыжий стрелец – это могильщик, на кладбище его я увидел»⁶. Прошлое и настоящее, преобразаясь, создавало убедительную силу образов.

Понимание ушедшего времени, впитанное с детства и юности, счастливо соединилось у Сурикова с общим для русской культуры второй половины XIX века интересом к отечественной истории. Фундаментальные исторические труды С.М.Соловьева, лекции В.О.Ключевского, публикации литературных памятников Н.С.Тихомировым, исследования по истории народного быта И.Е.Забелина, шедшая на московских сценах историческая трилогия А.К.Толстого, музыкальные драмы М.П.Мусоргского, героико-эпическая музыка А.П.Бородина и, наконец, над всем и всеми возвышавшаяся гигантская личность Льва Толстого с его народно-исторической эпопеей «Война и мир» – все это выражало и питало общий интерес к отечественному прошлому. Ближайшие друзья Сурикова, В.М.Васнецов, В.Д.Поленов, И.Е.Репин, на рубеже 1870–1880-х годов каждый по-своему обращался к исторической теме. В необузданном нраве царевны Софьи Репин хотел разглядеть мятежную эпоху Петра. Исторический живописец «несколько на фантастический лад», как говорил о себе Васнецов, показал в 1880 году публике свое историческое «видение» – «После побоища Игоря Святославича с половцами». Поленов задумал картину на историко-бытовой сюжет «Пострижение негодной царевны». Вплотную подошел к изображению народных исторических драм В.Г.Перов в своих картинах «Суд Пугачева» (1875) и «Никита Пустосвят» (1881). Суриков знал тонкие по живописи историко-бытовые картины В.Г.Шварца, размышлял перед холстами Н.Н.Ге «Тайная вечеря» и «Петр I и царевич Алексей». Он был свидетелем шумного светского успеха боярских «инсценировок»

К.Е.Маковского. Воспринимая наиболее серьезные явления из этого потока, он многое и отвергал. У него рождались иные сюжеты, требовавшие своих решений.

Первыми на этом пути стали «Стрельцы». Документальной основой, откуда черпал художник исторические реалии, стало для него издание «Дневника» секретаря Австрийского посольства Иоганна Георга Корба, который вел записи о кровавых московских событиях 1698 года. Изданный за границей еще при Петре I, «Дневник» вызвал неудержимый гнев Петра, потребовавшего от австрийского правительства уничтожить все экземпляры этого сочинения. Книга и после смерти Петра была запрещена в России. Впервые «Дневник» частично напечатали в пересказе лишь в 1840 году. В это издание не вошли свидетельства о казнях стрельцов. Лишь в 1867 году вышло первое полное издание записей Корба на русском языке. Корб дает подробное описание восьми казней стрельцов в октябре 1698 года. Суриков внимательно читал эти свидетельства очевидца. В основу сюжета картины художник берет описание не какого-то одного определенного события, но, по-своему соединяя цепь описаний, он создает обобщенный образ трагической расправы Петра со стрельцами. Рассказывая М.Волошину о создании картины, художник отмечал:

«Утро стрелецких казней»: хорошо их кто-то назвал. Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь»⁷.

В воспоминаниях о Сурикове, в записях бесед с ним М.Волошина и других современников возникает увлекательная, но далеко не полная картина рождения и воплощения замысла «Стрельцов». Художник упоминает о том, что, когда у него «вдруг в воображении вспыхнула сцена стрелецкой казни», он до глубокой ночи делал наброски то общей композиции, то отдельных групп»⁸.

Ныне нам известен лишь один карандашный набросок общей композиции, и на этом же листе левая часть будущей картины с телегами, сгрудившимися стрельцами. Уже в первоначальном эскизе, помеченном Суриковым 1878 годом, основное решение было найдено. Но в течение трех лет художник искал наиболее ясное, верно отражающее его мысль композиционно-образное воплощение главной идеи картины. Народ и власть, прошлое и будущее, трагическая сила противостояния, страдание, горе, отчаяние, мужество и стойкость духа и еще многие другие оттенки чувств, состояний, размышлений и вопросов, на которые нет однозначного ответа, вмещает

◀ Левая часть картины с Рыжебородым стрельцом

◀ Left side of the painting: the red-bearded "Strelets"

суриковский холст. Он искал убедительный формат картины – соотношение ее высоты и ширины. И это никак не формальный момент. Он надшивает холст с правой стороны, что позволяет ему изобразить Кремлевскую стену, ряды петровских солдат вдоль нее, бояр и иностранных послов, а главное – Петра, противостоящего непокорной массе стрельцов. Первоначально изображение в правой части картины ограничивалось лишь рядами виселиц. Здесь и происходили главные изменения, прямо на холсте. Известен рассказ Сурикова о том, что Репин предлагал усилить трагическое звучание картины, изобразив казненных стрельцов.

В 1970 году в реставрационной мастерской Третьяковской галереи картина одновременно была подвергнута тщательному исследованию, в том числе и с помощью рентгенографирования, и восстановлению⁹. Оно в значительной мере восполнило недостающий эскизный материал, приоткрыв процесс рождения картины и подтвердив, что в первоначальный замысел художника все-таки входило намерение изобразить казненных. На фоне кремлевской стены, левее фигуры Петра, на рентгеновских снимках отчетливо просматривается подмалевок фигур двух повешенных стрельцов. Впоследствии эти фигуры были записаны. «Все у меня мысль была, чтобы зрителя не потрявожить. Чтобы спокойствие во всем было»¹⁰, – свидетельствовал Суриков.

Помимо композиционных поисков, художник сделал десятки этюдов стрельцов, свиты Петра, самого императора и всех, казалось бы, самых второстепенных персонажей картины, как, например, женщины, сидящей в карете. При работе над этой первой самостоятельной картиной складывался художественный метод Сурикова, когда основному полотну сопутствуют десятки и даже сотни, как позже в «Боярыне Морозовой», подготовительных этюдов. Часто они приобретают самоценное значение.

Для Сурикова все было важно в «Стрельцах» – психологическая убедительность каждого образа и историческая достоверность всякой детали в архитектуре, оружии, в одежде или головном уборе. Он спрашивал у матушки в письмах, какие одежды носили в старину, как повязывали платки. Обращаясь к брату, он просил: «Саша, запомнить на базаре, в каких шапках наши мужики ходят зимой, и кое-как нарисуй мне приблизительно. Мне нужно это»¹¹. Особенно тщательно Суриков подходил к разработке образов стрельцов. Только для «Рыжебородого стрельца» им было выполнено

⁶ Там же. С. 183.

⁷ Там же. С. 183.

⁸ Там же. С. 214.

⁹ В 1970 г. на расширенном совете, в который входили крупнейшие специалисты по реставрации из Москвы и Ленинграда, а также художники и исследователи творчества Сурикова, было принято решение снять с картины многолетние наслоения копоти и въевшейся пыли. По тщательно разработанной методике происходила «промывка» картины. Специальная комиссия следила за тем, чтобы не был затронут не только красочный слой, но и авторский лак. Для этого тампоны, которыми промывалась картина, регулярно отдавались на химический анализ. Научное исследование проводилось крупнейшим историком искусства С.Н.Гольдштейн. См.: Художник. 1973. ? 2.

¹⁰ Суриков. С. 183.

¹¹ Там же. С. 52.

itate to reject many of current mainstream “models” – he had his own ideas and knew his own ways to convey them on canvas.

The first such example became the “Streltsy”. The documentary authority for the idea came from the diaries of the Austrian envoy in Moscow Johann Georg Korb who kept a record of the bloody events of 1698. Published abroad when Peter the Great was still alive, the diary enraged the Emperor, and Peter demanded that the Austrian government destroy all the copies of the book.

Even after Peter’s death the book was long banned. An abridged version of it was first published in Russia in 1840, but that edition excluded the records of the “Streltsy” execution. It was only in 1867 that an unabridged full text of the diaries appeared in Russian translation. Korb narrated in detail eight executions of the “Streltsy” in October 1698. Surikov attentively studied the evidence of the eye witness, his subject deriving not from one of the described events but, on the contrary, combining the features of all into a wider construction of the slaughter. Telling Maximilian Voloshin about the idea for his future painting, Surikov said: “Some one called it ‘Morning before the Streltsy Executions. A good name. The solemnity of the last minutes is what I wanted to convey, rather than the execution itself.’”⁷

The memoirs about Surikov, the record of conversations with the artist written by Voloshin and other contemporaries, provide an exciting although not full picture of how the idea of the “Streltsy” appeared and came to be realized. In them the artist mentions how it was when the whole scene of the execution suddenly came to his mind like a flash and “he was busy making sketches of either the general composition or separate groups until late at night”.⁸

Today, there exists only one sketch of the general composition known to have been made by the artist in pencil as well as one of the left part of the future painting, of the carts and the bunched-together “Streltsy”, drawn on the same sheet. Although the initial sketch, dated by Surikov from 1878, reveals a composition almost identical to the final one, the artist would spend three more years searching for the imagery and conceptual dominants that most truly convey the key of the painting. It comprises a combination of ideas: the collision of the people and the authorities, the past and the future, the fatal force of opposition, compassion, misery, despair, courage and endurance as well as many other shades of emotions, and contemplation of a moral dilemma – questions to which there is no clear answer.

Of course, the artist understood the importance of the right equation of the dimensions of the canvas. For him it was a far from academic matter: Surikov added an extra piece of canvas to the right edge



В.И.СУРИКОВ
Стрелец в шапке.
Этюд. 1879
Холст, масло
34 × 27
ГТГ

Vasily SURIKOV
Streltsy in a hat.
Study. 1879
Oil on canvas
34 by 27 cm
Tretyakov Gallery

Правая часть: ▶
Петр I и свита

Right side ▶
of the painting:
Peter the Great and his party. Detail

of the picture to be able to show the Kremlin wall, the rows of Peter’s loyal soldiers, the Boyars, foreign envoys and, most importantly, the figure of Tsar Peter himself as a counterforce to the rebellious opposition. Initially, that view was cut off by a row of gallows, and the changes were made in the process of painting on the canvas, without preliminary work. Repin is said to have suggested Surikov increase the tragic twist of the scene by depicting some executed rebels.

In the course of the 1970 restoration of the painting the Tretyakov Gallery restoration unit carried out a thorough study, including X-ray analysis.⁹ The latter supplied art historians with information they had lacked in the absence of any preliminary sketches and enabled them to give answers to particular questions. They discovered that the initial variant included two figures of the executed: the X-ray photograph clearly demonstrated an over-paint of two hanged rebels to the left of Tsar Peter with the Kremlin wall in the background. Later, the two figures were over-painted. “I could not stop being afraid of distressing viewers. I wanted a sense of calmness in everything,”¹⁰ wrote Surikov.

The artist’s quest for the right composition was accompanied by a search for the right characters: the “Streltsy”, Peter’s people, the young Tsar himself and all the other seemingly insignificant personages of the large canvas, like the woman who appears in the window of a carriage. Working on this painting, the first that he painted as a self-made master rather than as a pupil, Surikov developed his own method, one that he would follow in his later works, most of all in “Boyarynya Morozova”: the painting of the canvas was preceded by dozens and even hundreds of preliminary studies which themselves often became small masterpieces.

Everything was of importance for Surikov in his first major work: psychologi-

cally convincing characters and historically authentic details in the architecture, swords and guns, clothes and headwear. He would ask his mother in his letters what kind of clothes used to be worn in the old days, in what manner Russian women used to wear shawls and kerchiefs. Addressing his brother Surikov would ask: “Will you, Sasha, notice for me, when you visit the market next time, what kind of hats our peasant folk usually wear in the winter? And, as far as you can, draw them for me roughly. I need it.”¹¹ The artist was most meticulous in his treatment of the Streltsy. For the character of the red-bearded figure alone Surikov had to make eight studies and drawings (those that are known today, at least). Although far from all such studies have survived, those which have testify to the gigantic work the artist undertook before the painting was finally completed.

The historical subject made Surikov research a range of sources, study old engravings, and read many books. “To depict the events of a far-away past so vividly he had to read and look through whole libraries,” wrote Alexander Benois referring to Surikov as “a great realist scientist, but, in effect, a poet.”¹² His early Siberian memories, combined with deep reflection on contemporary artistic life as well as careful study of the historical sources, gave birth to Surikov’s first historical tragedy.

The “Streltsy” made the new artist’s name known to the public, announcing a powerful and original new talent, as the young artist from Siberia – Surikov was 33 when the painting was finished – declared his rights firmly and convincingly. Even before the exhibition at the Yusupov palace opened, Repin wrote to Pavel Tretyakov: “The Surikov painting makes a striking, profound, impression on everybody ... every viewer’s face shows that it is the pride of this exhibition ... A powerful picture!”¹³ Repin was the first to give such a receptive appraisal to Surikov’s work. On examining the painting more carefully and meticulously, Mark Antokolsky expressed his professional opinion in the following way: “Although it may be a bit rough, it may need a bit more perfection, its merits are so numerous that they compensate its faults by more than one hundred times.”¹⁴

It cannot be said that all critics were as unanimous in their opinions as those two artists: Vladimir Stasov, a great authority, accepted the “Streltsy” with some reserves, while Ivan Kramskoy refused to accept it at all; the newspaper reviews depended on the political orientation of their owners. Nevertheless, the overwhelming conclusion, despite open misunderstanding, malignity and caution, was: “This is one of the most outstanding paintings of the Russian school”¹⁵ and its creator “is one of the most amazing Russian artists”.¹⁶

восемь известных сегодня этюдов и рисунков. Далеко не все этюды сохранились. Но они дают яркую картину того, какой гигантский труд предшествовал окончательному осуществлению замысла.

Работая над картиной, Суриков изучил огромный фактический материал, пересмотрел старинные гравюры, прочитал множество книг. «Для того чтобы изобразить давно прошедшее событие с такой ясностью, нужно было перечитать и пересмотреть целые библиотеки, – писал А.Бенуа и называл Сурикова «великий реалист-ученый, но по существу своему – поэт»¹².

Воспоминания и впечатления сибирского детства, размышления над современной художественной жизнью, изучение исторических источников соединились в тот сплав, который позволил родиться первой исторической суриковской трагедии.

Картина открыла для современников новое имя, заявила о таланте сильном и самобытном. Молодой сибиряк – ему в год окончания картины исполнилось 33 года – твердо, уверенно вошел в искусство. Еще до открытия передвижной выставки, когда картины только готовились для развески в особняке Юсуповых, Repin писал Третьякову: «Картина Сурикова делает впечатление неотразимое, глубокое на всех... у всех написано на лицах, что она – наша гордость на этой выставке. ... Могучая картина!»¹³. Repin оказался первым, кто так искренне и горячо оценил суриковский труд. Всмотриваясь в картину, придирчиво разбирая ее, М.М.Антокольский делился своим впечатлением: «Может быть, она шероховата, может быть, недокопчена, но в ней зато столько преимуществ, которые во сто раз выкупают все недостатки»¹⁴. Нельзя сказать, что отзывы всех критиков по отношению к «Стрельцам» и Сурикову были единодушны. Сговорками отнесся к картине В.В.Стасов, не воспринял ее И.Н.Крамской, публикации в прессе зависели от ориентации газет. Но перекрывая непонимание, недоброжелательность и осторожность, звучал главный вывод: «Это одна из самых выдающихся картин русской школы»¹⁵, и создана она одним «из самых изумительных русских художников»¹⁶.



⁷ Ibid., p. 183.

⁸ Ibid., p. 214.

⁹ In 1970, a special enlarged council for art restoration, which included the most outstanding specialists from Moscow and Leningrad, as well as artists and art historians who specialised in Surikov’s work, decided to clean the painting from the layers of grime and dust which had accumulated over the years. The cleaning of the painting was carried out according to a proven method. A special committee was created to ensure that not only the original paint but also the original varnish were not spoiled. To this effect the cotton swabs used for cleaning were regularly checked for the traces of chemicals after the procedure. Sophia Goldstein, the well-known art historian, was in charge of the research. See in: Khudozhnik [The Artist], 1973, no. 2.

¹⁰ Surikov, p. 183.

¹¹ Ibid., p. 52.

¹² Benois A.N. Istorija russkoi zhivopisi v XIX veke [History of 19th-century Russian Painting]. Moscow, 1995, p. 331.

¹³ Pisma I.Ye. Repina. Perepiska s P.M. Tretyakovym [Letters of Ilya Yefimovich Repin. Correspondence with Pavel Mikhailovich Tretyakov]. 1873-1898. Moscow-Leningrad, 1946, p. 47.

¹⁴ Antokolsky M.M., Yego zhizn, tvoreniya, statii [His Life. Works. Articles]. Edited by V.V. Stasov. St. Petersburg, p. 414.

¹⁵ “Novoye vremya” [New Time], 1881, 26 March.

¹⁶ Benois A.N., op.cit., p. 325.

¹² Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995. С. 331.

¹³ Письма И.Е.Репина. Переписка с П.М.Третьяковым. 1873-1898. М.-Л., 1946. С. 47.

¹⁴ Антокольский М.М. Его жизнь, творения, статьи / под ред. В.В.Стасова. СПб., 1905. С. 414.

¹⁵ Новое время, 1881. 26 марта.

¹⁶ Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 325.