

Евгений Демаков

ЕВГЕНИЙ ДЕМАКОВ

БЕЛЫЙ ГОРОД

БЕЛЫЙ  ГОРОД



Автор текста
Татьяна Троицкая

Издательство «Белый город»

Генеральный директор К. Чеченев
Директор издательства А. Астахов
Коммерческий директор Ю. Сергей
Главный редактор Н. Астахова

Корректоры: З. Белолуцкая, С. Щербич
Верстка: О. Чевакина
Сканирование иллюстраций:
И. Вавилочева
Цветокоррекция: А. Курбацкая

На авантитуле:
Москва-река. 2005
Холст, масло. 33,5 x 39,5

На обложке:
На мосту. 2002
Холст, масло. 70 x 60

ISBN 978-5-7793-1289-9
УДК 75Демаков(084.1)
ББК 85.143(2)6я6
Е14

Лицензия ИД № 04067 от 23 февраля 2001 года

Отпечатано в Италии
Тираж 3 000

Издательство «Белый город»
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел.: (495) 780-3911, 780-3912, 916-5595,
688-7536, (812) 766-3393
Факс: (495) 916-5595, (812) 766-5806
Сайт издательства: www.belygorod.ru
E-mail: belygorod@mail.ru

По вопросам приобретения книг
по издательским ценам обращайтесь по адресам:
105264, Москва, ул. Верхняя Первомайская,
д. 49а, корп. 10, стр. 2
Тел.: (495) 780-3911, 780-3912
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел. (495) 916-5595

© «Белый город», 2007

Произведения, принадлежность которых не указана,
являются собственностью художника.



Евгений Демаков

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Искусство для Евгения Демакова — это труд и дело всей жизни. Ради него он изменил фамильному призванию (а происходит художник из семьи врачей), для того чтобы своим даром тоже послужить человеку. «Родители дали мне только одну попытку поступить в художественное училище», — и он поступил, с первого раза, в Московское училище памяти 1905 года. Среди своих преподавателей того времени Евгений особо выделяет В.С. Соболева и А.М. Шелегеду и, конечно, руководителя мастерской, М.Ю. Кугача, под неусыпным контролем которого проучился целых три года.

Уже в училище Евгений осознал, что хочет писать все, что его окружает, — и шершавые бревенчатые стены деревенских изб, и залитую квадратами солнечного света мастерскую, и студенческий быт, и семью — близких и родных людей. И изображал это правдиво, жизненно верно, благо уже на начальном этапе получил хорошую профессиональную подготовку — в 1992 году Демаков оканчивает училище с отличием, с «красным дипломом».

А затем на его жизненном пути была другая школа, которая помогла наполнить потребность в «верности натуре» и «показе правды жизни» глубоким философским содержанием: по окончании училища молодой художник поступает в Российскую Академию живописи, ваяния и зодчества, что находится на Мясницкой улице в Москве. В то время это было очень молодое и принципиально новое высшее художественное учеб-



Автопортрет. 1995

Холст, масло. 60 x 70
Музей Российской Академии живописи,
ваяния и зодчества, Москва

ное заведение. Академия была основана в 1986 году уникальной личностью — всемирно известным художником И.С. Глазуновым (правильней было бы назвать его не просто художником, но историком и философом), который свою жизнь посвящает воспеванию и всемирному утверждению красоты России в самом широком смысле этого слова. Поэтому закономерно, что именно в новую Академию приходит молодой художник, который испытывает схожие чувства: «Я всегда мечтал написать что-нибудь русское, национальное — из истории, из прежних дней, из прежнего быта, но уже не на уровне изобра-

жения деревенских окошек и завалинок. Казалось, в этом и будет высший, самый серьезный мой вклад в искусство. Академия придала моим внутренним, не до конца внятным устремлениям форму и содержание, прежде всего, насытив меня знаниями о русской истории, традициях, древности»... Закон Божий, мифология — какой широкий пласт неведомых доселе наук открылся юной душе!

Если в училище Евгений приобрел в основном чисто технические,



Старый дом с поленницей. 1984
Картон, масло. 22,5 x 35

профессиональные навыки – в живописи, в рисунке, в технологии, при этом практически не задумываясь над тем, что хочет изображать («думал писать портреты, нравилось»), то Академия сформировала его мировоззрение как художника, в частности привив интерес к картине, а также обогатила кругозор изучением наследия старых европейских мастеров (именно на их примере И.С. Глазунов обучал студентов композиции).

В 1998 году Евгений Демаков с отличием заканчивает Российскую Академию живописи, ваяния и зодчества. В качестве дипломной работы он пишет картину *Утро*



Воскресения Господня, произведение необычного, религиозно-исторического жанра, о которой подробно мы еще будем говорить дальше.

После Академии с ее насыщенной интеллектуальной и творческой атмосферой, сопряженной с историко-философскими, мыслительными поисками, молодой художник продолжает линию исторической живописи. Даже работая на пленэре, казалось бы, среди простого бурелома, он сумел разглядеть

Лестница на Академической даче. 1991
Холст, масло. 50 x 30

Интерьер деревенского дома. 1990
Бумага на оргалите, масло. 46,5 x 36

место действия одного из драматических событий еще древнерусской истории. И родилась картина *Святой великомученик Глеб*.

Интересно, что она была написана на так называемой Академической даче имени И.Е. Репина – выездной творческой мастерской Союза художников России, членом которого Демаков стал в 2000 году. Будучи показанной, картина *Святой великомученик Глеб* необычностью сюжета и непривычностью трактовки изобразительного



Красный холст (Художник Д. Луканин)
1991

Холст на картоне, масло. 70 x 50

мотива вызвала своего рода «культурный шок» в тамошней художественной среде!

Итак, были годы учебы и упорный труд, дабы овладеть искусством изображения сложной окружающей действительности, натуры, когда постепенно сложилось «творческое кредо» Евгения Демакова: «Для меня высшая реалис-

штаба, и даже больше — сам дух истории.

Дух, но облеченный в плоть, — ведь еще в период античности говорили о «тнях героев и событий», запечатленных в искусстве, но эти тени никогда не были бесформенными очертаниями, клубами тумана или облаками, а, напротив, были убедительны в своей осязаемой завершенности, которая требовала от их создателя высоких профессиональных навыков. Ради достижения этой цели (а Демаков стремится к максимальной материализации рождающихся в его воображении образов) можно даже иногда пожертвовать исторической достоверностью в передаче аксессуаров и деталей, как, впрочем, и тщательной детализацией.

На первом плане для художника неизменно стоит задача поиска верного композиционного решения — как в сюжетно-тематических произведениях (картинах на мифологические, библейские и исторические сюжеты), так и в пейзажах, причем не только с видами Венеции, но и с «картинами природы» русской средней полосы. Пейзажный мотив, увиденный в природе, особым образом переосмысливается, «моделируется» художником в его восприятии, иногда целиком сочиняется в мастерской. То есть Демаков развивает «классический» творческий метод, сознательно наследует дух античности и XIX века.

Перед нами современный художник-реалист, дерзающий в своем творчестве не просто «самовыражаться и изображать», но и передавать вечные общечеловеческие чувства и эмоции, обобщая их до высот философских категорий этики и эстетики.

тичность — это максимально достоверная передача духа, чувств, эмоций, которыми были окружены изображаемые события». Непростую задачу поставил перед собой молодой художник — средствами живописи облечь в форму картины душевный и эмоциональный трепет и накал, а также затронуть в своих произведениях самые глубинные пласты истории: встать у истоков рождения мира и зарождения христианства, передать события космического мас-



Уголок интерьера. 1991
Холст на оргалите, масло. 59 x 40,5

Вверху справа:
Тени. 1991
Картон, масло. 49,8 x 39,8

Внизу справа:
На Академической даче. 1991
Холст на картоне, масло. 50 x 70

Этюд интерьера. 1991
Картон, масло. 49,7 x 34,8



Исторический жанр



Н и одно из понятий – «мифологическая» или «религиозная» картина – не раскроет до конца сложной проблематики и внутренней сути этого произведения. В то же время как-то не хочется отнести ее напрямую к «церковно-историческому» направлению. Может быть, будет правильней назвать картину *Снятие с креста* кисти Евгения Демакова «жанром-философией», ведь при разработке данного сюжета художник не просто следует за «буквой» Священного Писания, но пытается передать его «дух», в том числе и сквозь призму личного духовного опыта современного человека, человека XX–XXI веков (хотя, конечно, созданию карти-

Наброски к картине *Снятие с креста*. 1993
Бумага, угольный карандаш. 48 x 36; 36 x 48



ны предшествовала многовековая изобразительная традиция и здесь за спиной молодого художника ощутимо «стоят» и великие итальянцы эпохи Возрождения, и испанцы, и даже художники начала и середины XX века).

Если быть до конца точным в определениях при характеристике данной картины, то это «нестрогий реализм», или, вернее, не реализм в понимании этого слова XIX веком.

Перед нами гигантский – «тектонический» момент в масштабе всей земной истории и истории человечества, поэтому пейзаж оказывается очищен от конкретно-временных, «случайных» элементов. История всей земли только определяется, здесь и сейчас рождается будущая история человечества и задается иной масштаб, где теряют величие крутые горы, а «мерой всех вещей и началом всех начал» становится простой, грубо сколоченный крест. Происходящее действие одновременно и торжественно-величаво, и безобразно – для человечества, отвергшего своего Спасителя и допустившего подобное.

Но люди не только распяли – нашлись среди них и готовые разделить со своим учителем горькую ношу: Иосиф Аримафейский, богатый и уважаемый член Синедриона и тайный ученик Христа, получил у прокуратора Иудеи Понтия Пилата разрешение снять тело Христа с креста. И вот уже ученики берут на себя крест – в композиции присутствует момент переноса крестного жертвенного пути на всех присутствующих. Мы не видим ни



подножия, ни основания креста — его образуют тела людей, принимающих мертвое тело. Причем две верхние фигуры (Никодима, аккуратно опускающего тело Спасителя вниз, поддерживая за плат, и принимающего на себя его вес Иосифа) уже согнуты под тяжестью горя, а юным, молодым, встречающим его на земле, еще предстоит ее принять. Сколько моментов показано художником в этой одной картине! И безмолвное, абсолютное принятие жертвы (у двух верхних склоненных фигур), и физическая сила и крепость, уготованные для будущего духовного подвига (Иоанн, показанный со спины, в одежде, напоминающей монашескую рясу), и смирение и чистота, приготовившие «брачные одежды», и оцепенелость (у крайней

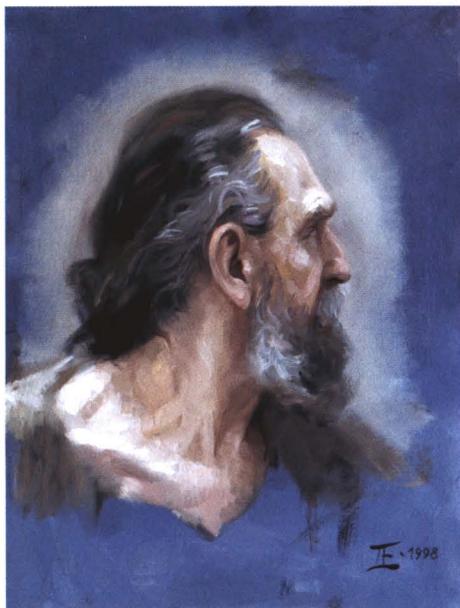
женской фигуры). Здесь и «волосы густые безумных Магдалин» — так и хочется процитировать вослед знаменитое: «Магдалина билась и рыдала», — но в нашем случае скорбное событие происходит в тишине. Не случайны поза и жесты Магдалины — через них передаются неземной ужас и масштаб трагедии, от которых человеческая плоть под одеждой твердеет и драпировки на ней обретают почти металлическую жесткость складок.

Небо стремительно уводит наш взгляд вглубь, вдаль, к Востоку, где уже над миром разливается свет нового солнца. Необыкновенно значимыми смотрятся простые детали (кувшин, льняная простыня), словно обретая символику евхаристической жертвы — «за внешним обли-

Снятие с креста. 1993
Холст, масло. 60 x 80

ком изображаемых предметов скрывается закодированный смысл, который осознанно или неосознанно вложен автором. Задача художника... передать сложные мыслеобразы, ассоциативно воздействующие на восприятие зрителя». И мы вправе сказать, что в этой картине художнику удалось справиться с поставленной задачей в полной мере.

В картине *Утро Воскресения Господня* (1998) молодой художник вновь дерзает начать разговор на философскую тему. Сюжетная основа картины — начало 20-й главы Евангелия от Иоанна, описывающее эпизод сообщения Марией Магдалиной апостолам Петру и Иоанну,



Этюд головы апостола Петра (к картине *Утро Воскресения Господня*). 1998
Картон, масло. 48 x 36



Этюд руки Марии Магдалины (к картине *Утро Воскресения Господня*). 1998
Оргалит, масло. 18 x 28,5



Этюд драпировок для фигуры апостола Петра (к картине *Утро Воскресения Господня*). 1997
Оргалит, масло. 28,5 x 18

Этюд головы апостола Иоанна (к картине *Утро Воскресения Господня*). 1998
Картон, масло. 34,5 x 25



скрывавшимся в это время от иудейского суда и римлян, о том, что она на рассвете нашла гробницу Господню отверстой: «Унесли Господа из гроба и не знаем, где положили его».

В этом случае художник исходит из принципа неизобразимости чуда. Оно в какой-то степени недоступно глазу современного человека – мы недостойны его созерцать, а может быть, окажемся и неспособны его увидеть, но зато мы способны прочувствовать суть происходящего через эмоции, им порождаемые. В этой картине эмоция создает содержание, смысл, действие и сюжет. Что-то свершается вне поля нашего зрения, и эта неизвестность волнует больше всего. Неведомое действо пронизывает все происходящее трепетом. Что-то глобальное свершается там, где начали гнуться от какого-то неземного по

силе ветра «свечечки» – кипарисы, и от их теней будто рябь побежала по каменистой почве, лишая саму земную твердь устойчивости, а стоящих на ней людей спокойствия и опоры. Это природное (стихийное) волнение все изображенные элементы и персонажи передают друг другу – через встречное направленные движения и указующие жесты,



положение тел по отношению друг к другу. Они как будто «отзеркаливают» эмоции, словно проверяя друг на друге, по реакции, не ослышались ли. Изображение этой общности оказывается очень значимо, ведь все герои едины во Христе, в учении, в вере. По сути, они все – единый порыв и одна эмоция, просто разложенная на отдельные состав-

ляющие (удивление, смятение, тревога). Под силой происходящего как будто заряжаются волнением и неживые элементы – например, кладка каменной стены совпадает с линией общего устремления. Туда же склоняются и гибкий побег виноградной лозы, и колючий терновый куст – еще раннехристианские символы учения и будущей крестной жертвы

Утро Воскресения Господня. 1998

Холст, масло. 230 x 345
Музей Российской Академии живописи, ваяния и зодчества, Москва

Христа. Нельзя не упомянуть и об особой роли света в решении композиции этой картины: наглядно свершается переход от искусственного света, зажженного внутри помещения, – символа бескровной жертвы



Эскиз к картине *Вестницы Воскресения*
1997

Бумага, тушь, перо. 16,1 x 26,7

и памяти Христовой к зарождающемуся свету новой зари и нового дня – торжественному, ликующему, победившему свету Воскресения.

Близко к этому произведению примыкает картина *Вестницы Воскресения* (1999). Она основана сразу на нескольких символическо-иконографических мотивах. Все Евангелия упоминают о святых женах, которые первыми обнаружили пустую гробницу после Воскресения Христова, – на этом основана иконографическая композиция, иногда именуемая *Три Марии*. По-преж-

нему центральной фигурой остается Мария Магдалина, которая приходит сообщить остальным ученикам, что гробница пуста и тело Христа исчезло на рассвете (кто-то унес его оттуда). Рядом с ней – одна из спутниц. Обычно спутницами являются так называемые жены-мироносицы, но здесь в руках у героини зажженный светильник, вызывающий определенные ассоциации с притчей о разумных и неразумных девах. Воистину, перед нами дева или жена с ясным светильником разума и одновременно пламенем веры в душе, который она не просто зажгла внутри себя, но хочет перенести и на окружающих – хочет этим светом остальным ученикам осветить путь к лучезарному горизонту. Таким образом, принесенная весть трактуется художником одновременно и как указание на путь будущего спасения. В этой картине еще больше оказывается подчеркнут мотив нового света с Востока: линии, очерчивающие купы деревьев справа, и линия наклона

кипарисов будто образуют пучки испускаемых от горизонта лучей и энергии.

И еще один интересный прием используется художником в этих картинах для создания нужного настроения и углубления образности: «в *Рождестве Христовом* и *Вестницах Воскресения* сама тень (темнота) не враждебна свету, она скорее таинственна, подчеркивает сакральный смысл запечатленных событий, по существу служит тому же, что и свет в этих картинах».

Каменистая дорога, длинная изогнутая ветка дерева, уводящая наш взгляд вдаль, – мотивы, вызывающие ассоциации еще с творчеством великого А. Иванова, и это не случайно для художника, продолжающего традиции русского академизма и классицизма.

Суд Соломона – один из наиболее популярных в христианском

Вестницы Воскресения. 1999
Холст, масло. 120 x 200





искусстве сюжетов: однажды Соломон, сын Давида и Вирсавии и третий царь объединенного Израиля, во время царствования которого строился Иерусалимский храм, был призван рассудить спор двух женщин (в некоторых источниках блудниц), которые жили в одном доме и почти одновременно родили. Вскоре один ребенок умер, и каждая из женщин утверждала, что оставшийся в живых принадлежит ей. Чтобы установить истину в этом непростом случае, царь приказал одному из воинов обнажить меч и сказал: «Рассеките живое дитя надвое и отдайте половину одной и половину другой». В этот момент истинная мать обнаружила себя тем, что отказалась от притязаний

на младенца, лишь бы его жизнь была сохранена. На протяжении многих веков это событие считали прообразом Страшного суда, а его изображение использовали в качестве символа справедливости в широком смысле этого слова.

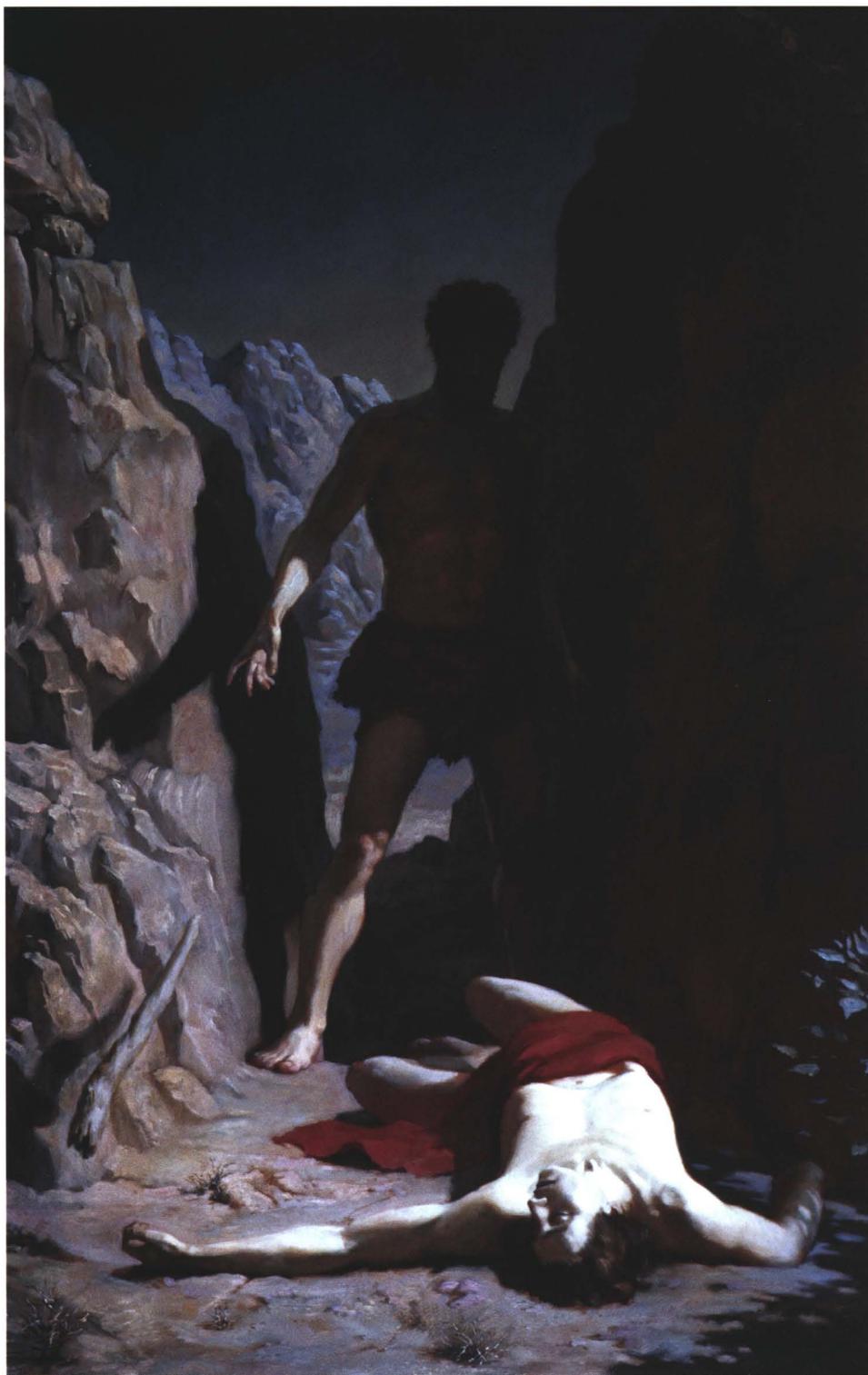
Итак, в картине Евгения Демакова *Суд Соломона* (2006) действие происходит при дворе, который славился великолепием и роскошью. Даже трон царя, к которому вели высокие ступени, был сделан из слоновой кости и украшен золотом.

Поскольку документальных свидетельств о том, как выглядели остальные элементы внутреннего убранства помещения, нет и, кто именно из царедворцев присутствовал

Суд Соломона. 2006
Холст, масло. 54 x 70
Частное собрание

при принятии сего мудрого решения, тоже неизвестно, Евгению Демакову предстояло найти свою трактовку данной темы.

Вновь в центре внимания художника оказывается многообразная реакция невольных свидетелей на происходящее, как волной прокатывающаяся по рядам собравшихся в зале: от сомнения в правильности решения правителя (несогласно сжимающая край скамьи рука крайнего персонажа слева) до принятия высочайшей воли (широко разведенные ладони крайнего правого).



Каин и Авель. 1995

Оргалит, масло. 120 x 75
Музей Российской Академии живописи,
ваяния и зодчества, Москва

Вообще, эта пластика, многообразие и многозначность человеческих жестов оказываются необычайно важны в рассматриваемой картине. Сам повелевающий, разруба-

ющий ситуацию жест Соломона был найден Евгением Демаковым при изучении ассиро-вавилонских и древнешумерских изразцовых рельефов, и в композиции картины он будто повторен крылатыми «ангелами», изображенными за спиной царя. Кроме того, правый ангел как будто тоже поддерживает младенца

за ножку — дополнительно подстраховывая из своего незримого мира. Легкий солнечный свет, проникая сквозь отверстие в потолке, сосредоточивается на Соломоне — его указующей и одновременно останавливающей вероятное развитие событий (возможность убийства младенца) ладони левой руки. И от этого же света — будто рябь на воде — солнечные блики разбегаются по стенам. Это почти осязаемое колебание воздуха только усиливает иллюзию присутствия изображенных крылатых неземных существ при происходящем действии.

И еще одна деталь в картине приобретает под кистью художника символическое, многозначное истолкование. Спинку трона украшают изображения змей. В древних восточных религиях змея ассоциировалась с богиней Иштар—Астартой и связанным с ней культом плодородия и в том числе чадородия. С другой стороны, это христианский символ персонифицированного Благоразумия и мудрости — в Евангелии от Матфея написаны знаменитые слова: «Будьте мудры как змии». В данном случае эти слова оказываются обращены ко всем вольным и невольным участникам происходящего, в том числе и к зрителям, напоминая о еще одном предназначении искусства вообще и живописи в частности — не только услаждать взор, но и воспитывать чувства.

Следующая картина продолжает, по выражению одного из авторов, писавших о творчестве Демакова, «тему МОМЕНТА ВЫБОРА ИСТИНЫ», это *Каин и Авель*.

Перед нами утро человечества, еще полуживотное состояние разума и души, из которого христианское учение и должно было вырвать человека — как из плена обступивших его со всех сторон высоченных каменных бесплодных скал. Это состояние рода людского олицетворяет Каин — громадный и грозный, с неуклюжими

Одиссей. 2002

Холст, масло. 200 x 110

движениями, как будто не умеющий еще управлять своими порывами, правильно применять силу. И то, что произошло, воспринимается отчасти как родственное стихийному бедствию — это было как камнепад в горах, так «темная» природа убивает, не осознавая. Сразу приковывают к себе внимание мраморно-белый, как и в *Снятии с креста*, цвет тела жертвы и кровавый цвет драпировки, которыми художник словно заменяет натуралистические элементы в показе произошедшего. «Спрятанная в тени фигура Каина... — визуальное выражение агрессивной психологии. Жертва — наоборот, открыта свету, ничем не защищена. Это зримое выражение идеи незащитности и открытости. Использована схема условного символического деления композиции по диагонали на свет и тьму (добро и зло)». Но присутствие зла оказывается неоднократно подчеркнуто: и в такой необычной, даже дерзновенной для живописи детали, как летящая дубина (ее полет, как прыжок нападающей змеи, — вернее, змея, одного из олицетворений темных сил), и в отбрасываемой великаном тени (как будто еще раз выявляющей присутствие в его душе темного начала, «чудовища»).

Контрастно с этим произведением смотрится картина *Одиссей*: тоже древний «богатырь», но иной — опечаленный и утомленный бесконечными странствованиями. Он одет не как царь, а как нищий — уже потерял все во время скитаний, но не пал духом. Сомкнутые руки выражают волевое начало в характере персонажа — все-таки перед нами герой в античном понимании этого слова, подразумевавшем готовность и повышенную стойкость к испытаниям. (Ему придана усталая поза воина после боя, подсказанная изучением античной пластики.) В дан-



ном случае перед художником стояла задача показа обреченности человека на бесконечный водный путь, уже не дающий ему силу, а, напро-

тив, иссушающий и подтачивающий самые корни, как у мертвого корявого дерева на втором плане. И хотя герой вынужденно оказался на



Благовещение. 1996
Холст, масло. 55 x 38

пустынном берегу, сама природа как будто не оставляет ему места и возможности для спокойной жизни на обретенной земной тверди. Все ее элементы пронизаны порывом, динамикой: и плывущие по небу облака с вихрящимися краями, в очертаниях которых будто угадываются скачущие всадники Троянской войны, бесконечно нарождающиеся

в пучине морской волны и их «мелким бесом» кружащаяся белая пена, подмывшая камни и заставляющая оползать, то есть тоже двигаться, изрытая каменистая почва у него под ногами, даже не дающая возможности разгореться костру.

Следует отметить, что при создании этой картины Демаков вспоминал в том числе и стихотворение И. Бродского *Одиссей Телемаку*, в котором есть следующие, созвучные ее общему настроению строки:

*Троянская война окончена.
Кто победил — не помню...
И все-таки ведущая домой
Дорога оказалась слишком
длинной,
как будто Посейдон, пока мы
там
теряли время, растянул
пространство.
Мне неизвестно, где я
нахожусь...
...все острова похожи друг на
друга,
когда так долго
странствуешь, и мозг
уже сбивается, считая волны,
глаз, засоренный горизонтом,
плачет,
и водяное мясо застит слух...*

В картине *Рождество Христово* (1999) вновь сочетаются сразу несколько сцен: это и собственно «Рождество», и «Святое семейство», и «Поклонение пастухов младенцу», и «Явление ангела». Как говорится в ранней апокрифической Книге Иакова: «И нашел (Иосиф) там пещеру, и привел ее (Марию)... и облако сияющее появилось в пещере». На изображении этого сияющего облака и сосредоточивает свое особое внимание художник: «Свет мягко струится на спящих Марию и младенца Христа. Золотые лучики соломы ассоциируются с нимбами, а рефлекс от пола на соломе создают ощущение золотистого облака, на котором фигура Богоматери как бы парит. Фигура младенца Христа — самое светлое пятно композиции, и не случайно (намек на христианское понимание: «Бог есть свет»). Но в этой картине нет разделения на положительных и отрицательных персонажей, и свет лишь подчеркивает композиционный и смысловой центр». Действительно, отблески этой небывалой белизны мы можем еще раз встретить, пожалуй, только на крылах ангела — согласно апокрифическому Евангелию от Псевдо-Матфея VIII века, когда младенец родился, то «Ангел

снизошел и вступил в темную пещеру, которая при этом озарилась светом...». На картине Евгения Демакова мы видим, как темное пространство преобразилось, будучи несколько раз озарено небесным светом, и пришедшие поклониться младенцу пастухи вступают не из огромного мира в убогий вертеп, а, напротив, из черного узкого провала, дыры под сень сияющих сводов. Впереди людей в пещеру проникают животные, изображение которых в христианском искусстве освящено многовековой устойчивой традицией. Это вол и агнцы – символы будущей жертвы Христа, а также его паствы, последователей учения. В мерно повторяющемся круглящемся ритме линий, мягких склоненных силуэтах, светящемся ареоле словно звучит тихая музыка. Все вращается вокруг и возвращается к эпицентру события – Богомладенцу. Что-то космическое чудится и в

очертаниях сводов, и в характерном цвете стен пещеры.

Собственно, на этих картинах можно завершить разговор об обращении художника к Первоистокам, Первоистории человечества, но он продолжает размышлять о теме нравственного выбора, о жертвенной сути и судьбе.

Картина *Святой великомученик Глеб* (2000) задумывалась как часть триптиха на сюжет одной из самых драматичных историй периода зарождения русской государственности, времен Киевской Руси. После смерти князя Владимира в 1015 году у него осталось несколько сыновей: старший Святотополк, сидевший в Киеве и претендовавший на престол; только что вышедший из юношеского возраста Борис, воспитанный матерью-христианкой, кроткий, любимец покойного отца, незадолго до его смерти посланный в поход на печенегов, и его меньшей брат

Глеб, который сидел в Муроме. Как известно, старший брат в борьбе за власть решил злодейски погубить обоих сородичей, обманом заманив их к себе. Первым пал Борис, а Глеб, горя о нем, говорил: «Не услышу я больше кротких наставлений твоих, брат мой любимый. Если получил ты милости у Господа, моли его, чтобы и я пострадал, как ты; лучше мне быть с тобой, чем в этом злом мире». И скоро эта молитва исполнилась: отрок был убит, а тело его спрятано между дубовыми колодами в лесу, где и пролежало несколько долгих лет, пока его не стали искать с целью погребения. И целый год искали напрасно – только весной его случайно обнаружили звероловы и сразу же обратили внимание и подивились, что нисколько не повредилось оно от погоды, а также

Рождество Христово. 1999
Холст, масло. 130 x 200



звери и птицы не тронули его, было тело нетленно и бело, как живое.

На наших глазах происходит чудо – тихое, неспешное. Юный отрок как будто медленно отходит от сна смертного, от окостенения – одновременно происходит пробуждение всей природы. С земли сходят оковы снега и льда, наступает весна – в цветении первых цветов. Преподобнее, некогда грозное и страшное, переданное иссохшим деревом и сломанной веткой, остается в прошлом. Реальность – в вечном обновлении природы и в вечной молодости чистого отрока, безвинно принявшего смерть от уже утерявших свою силу и грозу недругов, а теперь возвращающегося к любящим его людям чудотворцем и исцелителем. В этом смысле показательна проведенная художником смысловая параллель: одновременно тает снег, обнажаются (предстают взгляду людей) мощи Глеба и восходит солнце над Русской землей, широко заливая ее ликующим золотистым (божественным) светом.

Соответствующую моменту атмосферу создают и необычные эффекты освещения – вид на восход через лапы елей, легкая дымка над лесом и отблески солнца на воде. Широкий панорамный формат способствует созданию ощущения эпичности, как правило подразумевающей неспешность и величавость, в то время как сама природа исполнена внутренней динамики, которой пронизаны и сухие ветви, и пожухлые травы на первом плане.

Демаков долго вынашивал сюжет этой картины, а импульсом к ее созданию послужил наблюденный в природе элемент – та самая сказочная сломанная ветка. Глаз художника зацепился за нее, был создан этюд, а затем постепенно сложилась законченная, самостоятельная композиция.

Картина *Моцарт и Сальери* существует у художника в нескольких вариантах. Изменяется внешний, формальный масштаб – она уже не столь тяготеет к монументальным



(эпохальным) полотнам, но выдержана по стилистике в манере «кабинетных» картин времени, близкого к изображаемому событию. Художник избирает для нее квадратный формат, использует тонко сгармонизированные, приглушенные «благородные» цвета, с интересом и тщанием выписывает нюансы и детали отделки костюмов и предметов обстановки, передает разные фактуры материалов. Он как будто любит атмосферу далекой эпохи. При этом, работая над созданием произ-

ведения, Евгений Демаков неизменно находится во власти труднейшей проблемы: на наших глазах происходит обыденная встреча обыкновенных людей («обыкновенных гениев»), но за ней – мировоззренческая коллизия, повлиявшая на умы людей на несколько веков вперед. По сути, это те же встреча Каина с Авелем и момент, предшествующий принятию будущей крестной жертвы. «Узкий треугольник света разрывает полумрак комнаты... Свет активно выделяет положительного героя», но



одновременно и обращает внимание на подготовленный ему путь – им залиты отравленный бокал и руки, в то время как остальные изображенные элементы будто тают в легком золотисто-зеленоватом мерцании.

Предметы и атрибуты свершающейся трапезы вновь допускают символическое истолкование в духе голландских же композиций *vanitas* – живописных размышлений на тему бренности бытия. Так, гранат – это христианский символ Воскресения. В некоторых картинах старых

европейских мастеров именно его держит в руке младенец Христос. Подразумевается, что непрозрачный кувшин заполнен вином, символизирующим кровь Спасителя, его искупительную жертву. В то же время протянутая Моцарту чаша заполнена чем-то прозрачным, на взгляд пуста и символизирует ту самую пустоту, *vanitas*.

Момент предложения испить эту чашу, сам жест вызывают определенные ассоциации с Искушением Евы. История повторяется, и вновь

Святой великомученик Глеб. 2000
Холст, масло. 70 x 140

зло (или «злодейство») решает принести в жертву своим темным помыслам некое светлое и талантливое начало. И отныне, действительно, всецело властвует пустота – для Моцарта короткий жизненный путь закончен, и он уже ничего не сможет создать, а отравленная завистью душа Сальери потенциально творчески бесплодна. Налицо суета сует и тщета всех усилий –



Святой великомученик Борис. 2007
Холст, масло. 70 x 140

с одной стороны, и христианский, по своей природе жертвенный, подвиг – с другой.

Можно сказать, что этой картиной Евгений Демаков начинает в своем творчестве другую важную тему, тему мессианского служения искусству и человека в искусстве, которого «требуется к священной жертве Аполлон».

Картина *А.С. Пушкин на экзамене в Царскосельском лицее* (1993) задумана и создана как учебная работа. Некогда в петербургской Ака-

В лесной чаще. Ветка (Этюд к картине Святой великомученик Глеб). 2000
Картон, масло. 40 x 50



демии художеств ученикам задавались исторические и героические темы из «седой древности», библейской истории и античности. В молодой московской Академии эти традиции продолжили и также предложили студентам поразмыслить на темы исторические. В данном случае задача осложнялась тем, что в изобразительном искусстве, живописи и графике уже существует развитая «пушкиниана». Но у Демакова и в этой, достаточно еще ранней работе проявилось его будущее неизменное желание сделать главным содержанием картины не формальное действие – «чтение стихов и приятие или неприятие их экзаменаторами», но пробуждаемые этими звучащими строками эмоции. Юный отрок Пушкин даже поставлен не в центр композиции, и слова его, на первый взгляд, будто летят в пустоту, а на деле мы почти физически ощущаем, как, гулко раздаваясь под высокими потолками парадного зала, они достигают уха каждого из присутствующих. В то же время в картине ощутимы моменты стилизации, напоминающие, например, о живописной фарфоро-

вой миниатюре пушкинского времени (также при создании этого произведения молодой художник вспоминал о великом итальянце С. Боттичелли). Яркие контрастные сочетания цветов мундиров и одежды широкими декоративными плоскостями выделяются на общем приглушенном фоне золотисто-палевых потолков и стен. Их ритм создает прихотливую игру для взгляда, побуждая выделять внутри одной большой многофигурной композиции мизансцены, число которых варьируется многократно. Исполнена грации и проникнута слегка ироничным вниманием поза крайнего сидящего слушателя справа, а вот почетные экзаменаторы на обоих концах стола обсуждают происходящее. Равнодушным, «не задетым», «не обожженным глаголом» не остался никто из присутствующих: ни бравый воин, ни прекрасная дама, ни друзья-лицейсты. В свою очередь изображения отдельных персонажей (персоналий) также оказываются проникнуты тонкими историческими реминисценциями: так, «добродетельная мать» с прильнувшими к ней с двух сторон

дочерями напоминает знаменитые «сентименталистские» портреты кисти В.Л. Боровиковского и так далее. Общая интонация картины величественно-спокойная. Это восприятие прошедшего через толщу лет – чуть ретроспективно-стилизаторское, чуть театрализованное и идиллическое.

На сюжет из русской истории была создана картина *Прощание. 1812 год* (1991) – произведение, проникнутое легкой грустью и элегией. Оно передает ощущение события, отделенного от нас толщей веков, чему способствуют и нежная приглушенная цветовая гамма, и проступающая сквозь красочный слой крупно-

зернистая фактура холста, отчасти вызывающие ассоциации со старинными гобеленами. Сюжет у художника простой, и в подборе изобразительных элементов, сопутствующих

Моцарт и Сальери. 1992

Холст, масло. 72 x 70
Музей Российской Академии живописи, ваяния и зодчества, Москва





главным героям картины, явно проступает песенное, романсовое начало. Перед нами все спутники и признаки грядущей разлуки и грусти по этому поводу: осень, дождь, голые стволы деревьев, тонкая рябина. Герои низко склонили головы, и уже между ними пролегла граница – рубикон перейден. Они отныне в разных мирах: уютный, домашний остался вместе с девушкой, а гусар вступил уже на свой путь, полный неизвестности и опасностей. Герои общаются в соответствии с правилами этикета своего времени, а души рвутся друг к другу, и это стремление находит свое отражение в окружающей их природе: на дальнем плане слева, за женской фигурой, на бугре два дерева будто шагнули навстречу, протянули друг к другу ветви, словно обнимая. Особенно поэтичен дальний план, где в тумане затерялся то ли денщик, то ли верный друг, поджидающий конец прощания, а может быть, это намек на будущую гибель и эта лестница восходит и уводит прямо на небо.

Прощание. 1812 год. 1991

Холст на оргалите, масло. 60 x 50
Частное собрание

**А.С. Пушкин на экзамене
в Царскосельском лицее. 1993**

Холст, масло. 60 x 100
Музей Российской Академии живописи,
ваяния и зодчества, Москва



Портрет



Старший священник Новодевичьего монастыря отец Роман Изосимов. 2004
Холст, масло. 65 x 50
Частное собрание

К теме нравственных исканий человека близко подходит и одна из портретных линий в творчестве Евгения Демакова. Это собирательные образы «представителей духовного сословия» (*Портрет священника*, 1993) и изображения конкретных людей (*Старший священник Новодевичьего монастыря отец Роман Изосимов*, *Портрет Ирины Изосимовой*).

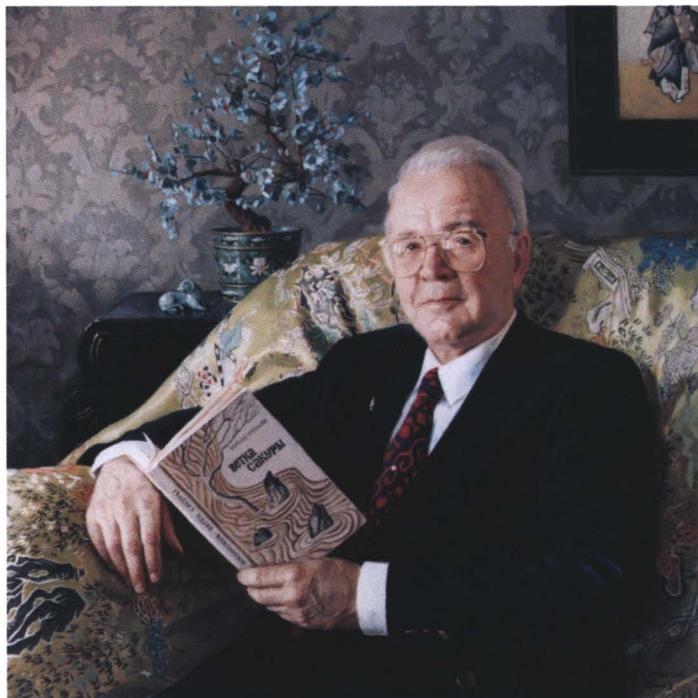
В первом произведении мы встречаемся с воплощением представлений

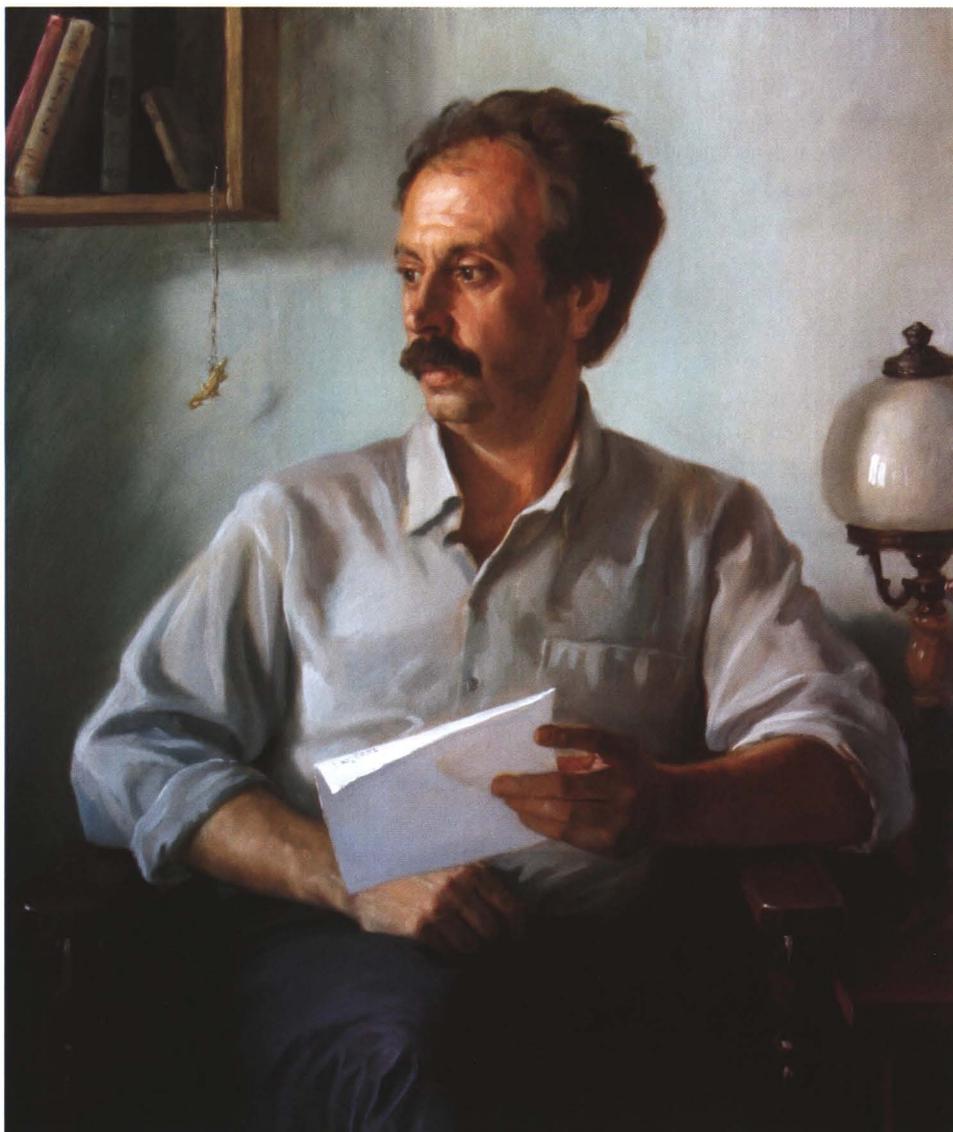
Внизу слева:
Портрет М.П. Овчинниковой. 2003
Холст, масло. 70 x 70
Частное собрание

Внизу справа:
Портрет журналиста Всеволода Овчинникова с первым изданием Ветки сакуры. 2003
Холст, масло. 70 x 70
Частное собрание



Портрет Ирины Изосимовой 2004
Холст, масло. 65 x 50
Частное собрание





Портрет мужчины в кресле
(О.В. Затакавай). 1995
Холст, масло. 70 x 60
Частное собрание

русского человека о том, какими должны быть лучшие (в смысле типичные, но образцовые) представители людей духовных. В этом образе мы встречаем тот тип внешности, за которым в русской литературе прочно закрепилось понятие «иконописный лик». В чертах лица подчеркнуты самоуглубление, приверженность идее, аскеза, — созданию такого впечатления способствуют избранный художником ракурс, точка зрения чуть издали и снизу и размещение источника освещения сбоку. Причем если на руках свет ложится легкими серебристо-холодноватыми рефлекс-

сами, то на лице он довольно «безжалостен», энергично и мощно выявляет его «рельеф», акцентируя следы возраста и времени, худобу духовника и его глаза. Дополняет характеристику изображенного персонажа и такая примета «благородной старости», как величавая осанка.

Иное встречаем мы в парных портретах необычной супружеской четы. Портрет отца Романа Изосимова решен по классической схеме — в трехчетвертном развороте к зрителю, на нейтральном, но как будто знаково-символическом по цвету фоне. Возможно, при работе над этим произведением в памяти Евгения ожили отголоски традиций русской живописи XVIII—XIX веков: пурпурный («царственный») цвет тяжелой

«драпировки — занавеса», ощутима разница фактур материалов, переданы и мягкость лежащейся складками на рукавах ткани одеяния, специфический холодноватый блеск и жесткость металла. Подвижные мазки в изображении бороды и прически героя отчасти вызывают ассоциации с взволнованной, романтической живописью английских портретистов и художников круга К.П. Брюллова. Подвижный взгляд, легкие световые блики на стеклах очков, мягкая полуулыбка придают образу ощущение жизненности, а подчеркнута высокий лоб указывает на «книжную мудрость» персонажа.

В портрете Ирины Изосимовой мы встречаем ту же общую интонацию неспешности, плавности, мягкости, но в то же время художник достигает успеха в передаче внутренней цельности характера изображенного человека. Но если при характеристике персонажа в предыдущем портрете акцент был все-таки поставлен на обретенной мудрости, уже состоявшейся приобщенности к Высшему знанию, то в женском, во взгляде широко распахнутых глаз с трогательно дрожащими пушистыми ресницами, присутствует некий момент наивно-детской открытости миру. Умело пользуясь особенностями эффектов освещения, Демаков насыщает изображение лица модели внутренним эмоциональным трепетом. Перед нами не застылый, статичный образ, но передача тончайших душевных движений. И вновь художнику представилась возможность полюбоваться «игрой» фактур разных материалов: постепенно от тщательно прописанных черт лица он переходит к все более широкому и свободному письму крупными мазками, любясь переливами оттенков цвета в изображении платка. Легкий, почти невесомый небесно-голубой фон как нельзя лучше соответствует внутреннему состоянию и характеристике душевного склада героини.

Первое, что ощущаешь при взгляде на парные портреты Овчинниковых



Полковник В.Ф. Кретчмер (1866–1937), участник Брусиловского прорыва. 2006
Холст, масло. 45 x 30
Собрание Орловых-Кретчмеров

Спящая. 1991
Холст, масло. 33 x 55

(к слову сказать, многовековая традиция, почти утраченная в советском искусстве), — это ощущение необычной жизненности, которой они проникнуты изнутри, и легкой полуулыбки «героев», от которой как будто исходят лучи в разные стороны. Живописная фактура отступает на задний план — создается почти полная иллюзия зеркальной поверхности, с которой на нас смотрит дышащий, реальный и удивительно гармоничный мир двух необычных людей. Мир, в котором в единое целое слились восточные, европейские и русские традиции. Этому немало способствует сама концепция мужского портрета: абсолютно европейская схема с поколенным срезом, модель анфас или в трехчетвертном развороте. Без малейшей условности и стилизации «под Японию» решен и предметный фон — особенно показателен в этом смысле цветочный натюрморт на женском портрете. В нем художник любит сложной объемностью удивительных природных форм, подчеркивает округлую



Портрет Анны Степанян. 2006
Холст, масло. 80 x 60
Частное собрание

упругость стеблей, листьев и лепестков светотеневыми и цветотональными переходами, ни разу не переходя к подчеркнутой линейности и графичности. В то же время



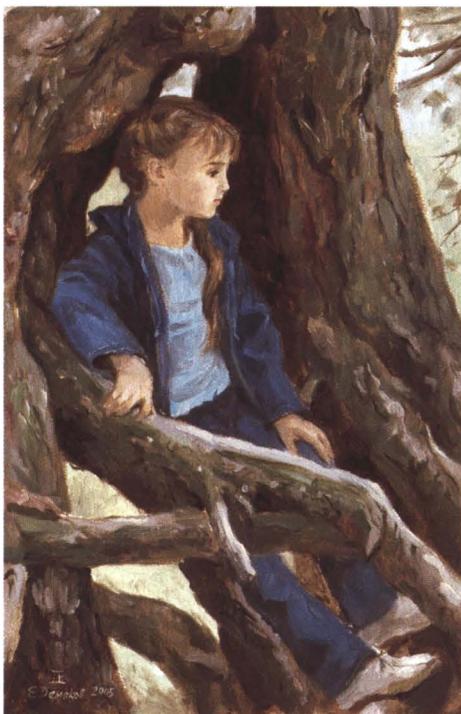


Вдвоем. 2006
Холст, масло. 100 x 100

под кистью Евгения Демакова все восточные предметы как будто «оживают» и «просыпаются», максимально убедительно донося до зрителя ту атмосферу «окружения Японией» или, вернее сказать, погружения в японскую этнокультурную среду, в которой пребывает изображенная

пара. Они не пребывают среди мертвого наследия – наоборот, в присутствии портретируемых экзотические (в смысле «чужеродные» для других) предметы как бы начинают «говорить». Все пронизано внутренним движением. При этом каждому восточному атрибуту присущ свой ритм: неустанно движется по своему пути мужская фигура в дорожном облачении на цветной

гравюре, мягко трепещут нефритовые (?) лепестки «комнатного дерева», живости и грациозности исполнена легкая маленькая фигурка тигра у его подножия, завивает кольцами чешуйчатое туловище золотисто-бронзовый дракон, примостившийся на красной лаковой подставке, на тулове вазы среди огромных цветов порхают легкие птицы, и уже совсем в стремительном



В корнях сосны. 2005
Холст на картоне, масло. 30 x 20

потоке несется жизнь на шелковом покрывале кресла.

Продолжает эту линию и совершенно новое произведение художни-

Улыбка. 2005
Холст, масло. 46 x 38



ка – *Вдвоем* (2006). В нем художник хотел передать в зримых формах таинственный трепет двух родственных душ. И в осуществлении этой задачи ему вновь помогает «магия света»: в центре стола – зажженные свечи в хрустальном сосуде, трепетные, мягкие золотистые отблески пламени которых озаряют лица и руки изображенных персонажей. (При взгляде на них мы невольно вспоминаем о традициях старой живописи, в которой особым термином [инкарнат] обозначали цвет, использующийся для передачи тона наиболее символически и психологически значимых частей тела человека – лиц и рук, способных многое поведать о внутренней жизни персонажей, об их взаимоотношениях.) Как уже говорилось выше, рассматриваемая картина исполнена легкого эмоционального трепета как благодаря использованным здесь эффектам освещения, создающим интимную, лирическую атмосферу, так и благодаря необычной фактуре письма фона – очень рельефной, декоративной.

Портрет Ю.М. Соломина и портрет В.И. Коршунова в образе Бориса Годунова. Еще со времен XIX века

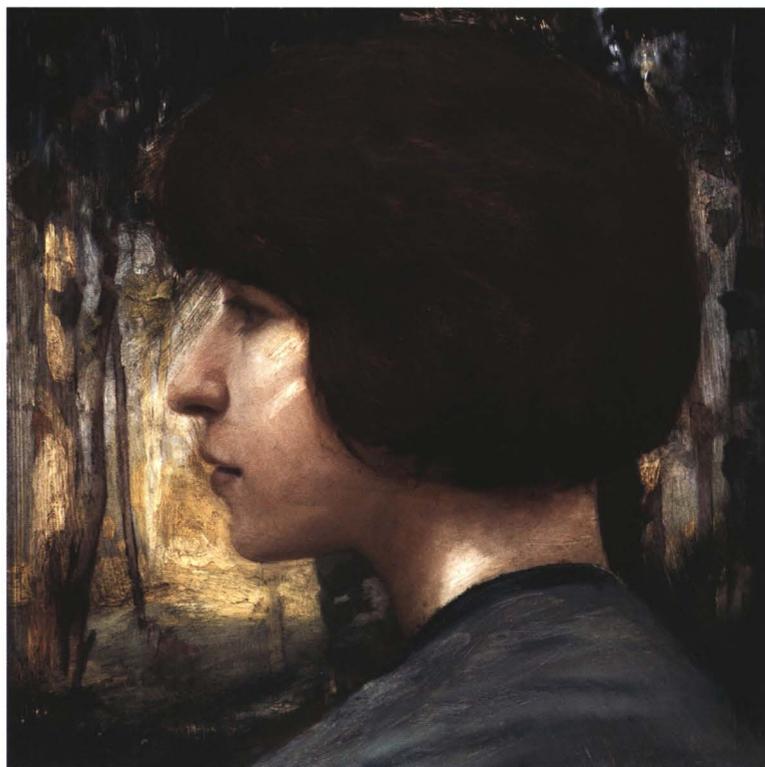
принято рассматривать театральный портрет как особый вид живописи. В нашем случае художник запечатлевает характерные осанку, жесты, прищур глаз, наклон головы, поворот тела – то есть те «знаковые», «почерковые» моменты, по которым игру артистов запоминают поклонники. При этом изображения не подобны простому фотографическому «перечислению черт лица», актер передан в действии, в процессе игры,

На с. 28–29:
Портрет народного артиста СССР Ю.М. Соломина в образе Фамусова (А.С. Грибоедов *Горе от ума*). 2002
Холст, масло. 100 x 120
Частное собрание

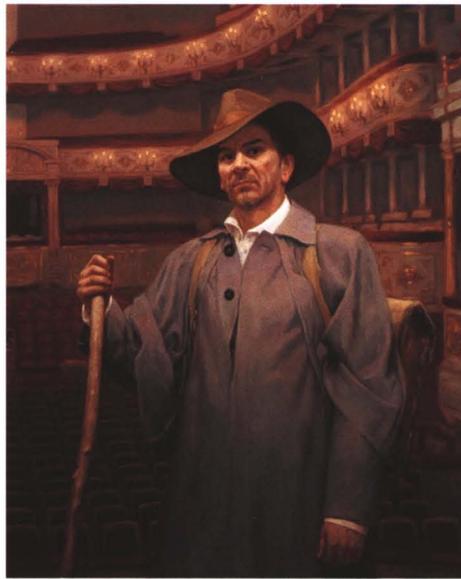
На с. 29 сверху слева:
Портрет народного артиста России А.Ю. Ермакова в образе Несчастливцева (А.Н. Островский *Лес*). 2002
Холст, масло. 100 x 80
Частное собрание

На с. 29 внизу:
Портрет народного артиста СССР, генерального директора Малого театра В.И. Коршунова в образе Бориса Годунова (А.К. Толстой *Царь Борис*). 2003
Холст, масло. 120 x 100
Частное собрание

Портрет сестры. 1993
Бумага, масло. 26 x 26







Портрет девушки
в испанском костюме. 1996 ➤
Холст, масло. 120 x 82





Осенний портрет. 2004
Холст, масло. 70 x 55
Частное собрание

в общении со зрителем. Это тот редкий случай, когда живописи удается на холсте остановить время, не оставив при этом сам его ход.

Таня у пианино. 1999
Холст, масло. 70 x 60
Частное собрание



В портрете Ю. Соломина задний план представляет собой сцену из спектакля (указание на режиссерскую деятельность героя). Там играет молодежь, новое поколение, наследующее заслуженным мастерам. Ощутим момент живой преемственности театральных традиций. Предметное окружение – обстановка в духе XIX века, но в изображенных здесь предметах можно усмотреть и символический подтекст: уверенное, стойкое горение пламени свечи как неугасимое пламя русского театрального искусства, изображение музы на каминных часах (искусство вечно и существует от начала веков, от начала исчисления). В отблесках пламени особенно выразительно смотрится тяжелый бархат театрального занавеса, он сам как море огня с бегущими по нему языками – намек на кипение страстей, горение актера на сцене.

Но как бы ни были яркие и убедительны созданные Демаковым мужские изображения, в его портретном творчестве можно выделить целую



Девушка в голубом. 1992
Холст, масло. 46 x 38
Частное собрание

«галерею преобладающих женских образов».

В первую очередь сюда войдут жанровые портреты, в которых еще ярко проступает тот интерес

На диване. 2005
Холст, масло. 70 x 60
Частное собрание





За кувшинкой. 2000
Оргалит, масло. 24 x 17

к окружающему человека материально-вещному миру, его погружение в этот мир, в интерьер, который, как мы уже говорили выше, был характерен для периода обучения в училище. Это такие произведения, как *Таня* (1995), *На диване* (2005) и другие.

Другая линия идет от увлечения молодого художника наследием предшествующих эпох: в них мы встречаем профильные женские изображения, четкие, как камеи (*Оля*, 2005). Иногда они вызывают в памяти живопись итальянских мастеров эпохи Возрождения, как, например, *Портрет сестры в красном платке* (1994), где линия профиля величава и выразительно-благородна, как у античных статуй; губы чувственны, как в портретах Антонелло да Мессины, а плоть почти мраморовидная, платок драпируется широкими мягкими складками, и сама манера письма ассоциируется и с фреской, и с темперой. Иногда в них оживают предимпрессионистические традиции — имеется в виду *Портрет сестры* (1993), где художник дополнительно усложняет себе задачу, вводя контражур и передачу ат-

мосферы окружающей модель среды. Здесь выявлен излюбленный Демаковым момент — связь человека и окружающей его природы. Девушка показана среди солнечного леса как некая преграда для «дематериализующих» все на своем пути потоков света. Живопись фактурная, выразительна сама манера письма — движение руки, способ наложения красок. В *Девушке в голубом* (1992) как будто оживает традиция русского акварельного портрета XIX века. Определенные переключки с той эпохой ощущаются и в costume и прическе модели, но выражение лица, несмотря на всю присутствующую в нем и выявленную художником незащищенность, детскость, хрупкость (мы даже как будто видим следы припухлости от слез), все же «выдаст» нашу современницу.

Так же, как и среди пейзажей, можно выделить два внутренние родственных друг другу изображения: это *Осенний портрет* (2004) и *Улыбка* (2005).

В первом из них модель вписана в естественный природный фон, элементы которого (ствол дерева и ветви с золотистыми листьями) образуют вокруг нее подобие рамы. Выразителен «прорыв в пейзаж» за спиной слева, где легкая рябь на холодной воде постепенно переходит в голубую дымку низко нависшего над прудом осеннего тумана. Ощущение



Оля. 2005
Холст, масло. 45 x 45

легкости создают переключки цвета листвы и оттенка волос героини, чуть заметных из-под шляпки, и мягкая полуулыбка на ее лице, скорее угадываемая, чем выявленная.

Во втором произведении сюжетом продолжает оставаться настроение главной героини, а причиной его служит разлитое вокруг в природе радостное состояние. Художник любитесь, сравнивая опущенные снегом, как цветами, ветви елей с лицом и руками героини в таком же роскошном меховом обрамлении манжетов и капюшона одежды. Привлекает внимание игра разных фактур материалов — природных и рукотворных,

Семья за столом. 1996
Холст, масло. 80 x 140





Дашенька. 2005
Холст, масло. 130 x 90
Частное собрание



Сонечка. 2005
Холст, масло. 130 x 90
Частное собрание

игра переливов света на них. Свободное письмо способствует передаче ликующей, радостной атмосферы.

Детский портрет – очень сложный жанр. Например, русская живопись долгие годы почти не знала такого типа изображений, потому что для лю-

Как в сказке. 2007
Холст, масло. 50 x 120
Частное собрание

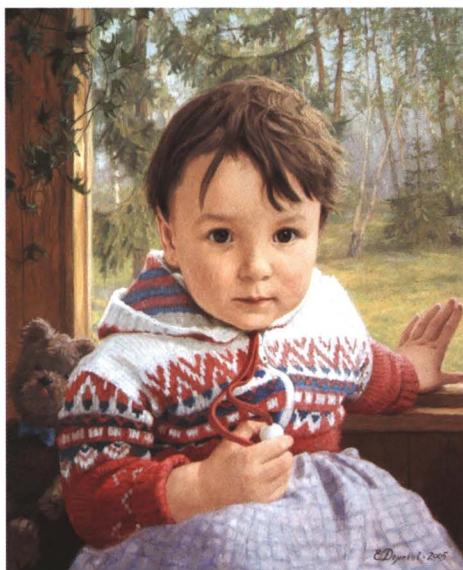
дей «просвещенного» XVIII века детский характер продолжал оставаться загадкой. К тому же, как известно, дети практически не могут позировать. Их портреты в большей степени наблюдаемые, чем натурные.

Среди безусловных творческих удач Евгения Демакова на этом пути следует отметить парные портреты *Сонечка* и *Дашенька*. На них изоб-

ражены близнецы – по сути, загадка, заданная самой природой. И художнику предстояло в максимально близких по внешности моделях передать различие их внутренних состояний, характеров. На этом пути он избирает выработанную многими поколениями художников схему: помещает девочек в нейтральное, условное, но в то же время трехмерное пространство, заполненное теплым золотистым солнечным светом, в котором девочки словно купаются как в родственной среде, оно мирно обволакивает их со всех сторон. В то же время сразу становится понятно, что это их собственный, отличный от взрослого мир.

Особо следует рассмотреть и такое необычное произведение, как *Семья за столом* (1996). Это портреты членов семьи художника с включением в общую композицию автопортрета. В нем, так же как и в женских профильных портретах, ощутимо желание приобщиться к достижениям европейской художественной культуры, овладеть ее профессиональным репертуаром. Избранный горизонтальный формат способствует тому, что действие развивается вдоль его поверхности, композиция строится почти по барельефному принципу. Художник любит линейной игрой и четкостью





Девочка у окна. 2005
Холст, масло. 50 x 40
Частное собрание

очерчивающих фигуры силуэтов, а также выявляет особый декоративный ритм в их обращенных друг к другу жестах, наклонах голов, полуоборотах, направлении взглядов. Одновременно с этим ощутимо стрем-

Портрет сестры в красном платке. 1994
Холст, масло. 35 x 27

ление расширить изображенное пространство за счет создания за ним иной реальности – «зазеркалья» за спинами героев, отражаясь в котором они уже общаются не только друг с другом, но и сами с собой и с художником, изобразившим себя за работой в отражении одной из створок трюмо.

Отдельно следует рассмотреть и портреты с усложненной внутренней концепцией – *Мечты о море* (2000) и *Девушка в восточной обстановке* (1999). Первый из них – это своеобразная «интеллигентская, художническая» шутка, аллюзия, парафраз знаменитой картины итальянского художника круга Леонардо да Винчи *Дама с горностаем*, а второй – с привкусом внутренней загадки, тайны. В них художник доступными ему средствами воплощает в зримых образах круг внутренних устремлений – интересов и увлече-



ний – модели. В первом он как бы окружает героиню миром морских глубин: передает характерный зеленовато-бутылочного оттенка цвет толщи воды и подчеркнута яркую,

Девушка в восточной обстановке. 1999
Холст, масло. 80 x 140
Частное собрание





Мечты о море. 2000
Холст, масло. 60 x 40
Частное собрание

нарядную окраску его обитателей, тем самым показывая, что девушка мечтает именно о теплых южных водах.

Во втором случае, по словам художника, он решил показать увлеченную культурой исламского мира девушку в соответствующем антураже. Для этой цели Демаков мысленно накрывает самый заурядный современный диван неким старинным ковром ручного ткачества, причем тщательно продумывает передачу его фактуры, цвета и орнаментов, под спину модели подкладывает характерную подушечку-валик, а рядом с ее головой помещает некие условные «предметы восточного интерьера и роскоши». Для большей колоритности он создает и специальный костюм с восточными орнаментами на ткани, но абсолютно европейского покроя. При взгляде на картину в целом создается ощущение, что в ее основу как раз и лег конфликт, диссонанс между внешним обликом модели, ее позой, отмеченными типично северной бледностью, хрупкостью, почти бестелесностью, не-



Меланхолия. 1994
Оргалит, масло. 90 x 60
Частное собрание

кой внутренней скованностью, робостью, и жгучей, знойной энергией и агрессивностью Востока, влекущего к себе помыслы героини.

Особняком стоит выбивающееся из общего ряда исторических картин и портретов произведение 1994 года *Меланхолия*. Формальным поводом для его возникновения послужило учебное задание – так называемая «академическая постановка». Необычная внешность модели и, в частности, тип лица вдохновили молодого художника на то, чтобы вписать ее в средневековый, готический (или «неоготический») антураж. Он под-

бирает для героини необычные костюм и кресло, вводит глухой непроницаемый черный фон и холодноватый свет, добиваясь почти фарфорового оттенка белизны кожи. В результате получилось нечто большее, чем просто «костюмированный портрет», и, наследуя традициям европейского искусства прошлого, Демаков делает его аллегорией, олицетворением одного из состояний духа, настроения человека.

В творчестве Евгения Демакова в первую очередь следует выделить пейзажи-картины, монументальные, с тщательно продуманной и выстроенной композицией, сочетающие наблюденные в природе мотивы и подсказанные художническим чутьем моменты в расстановке акцентов.

Так, картина *Печорская слобода. Нижний Новгород* (1995) в полном смысле слова наследует лучшим традициям русской пейзажной живописи предшествующих веков. В ней до высот монументального, торжественного звучания поднят обыденный, провинциальный житейско-ландшафтный мотив. Но «проза жизни», присутствующая здесь и в архитектурных элементах пейзажа, среди которых преобладают скаты и кровли крыш, где-то новые и блестящие на солнце, а где-то старые и латаные, выбитые чердачные окошки, всевозможные пристройки и задворки бань, сараев и домушек, заросшие «неблагородными» лопухами-репейниками и прочим разнотравьем, неожиданно в общем звучании и содержании картины преобразуется в собирательный образ «торжествующей Руси земледельческой», вековой и незыблемой. Свою роль в создании такого ощущения играют и горизонтальный, панорамный формат, и присутствующий в композиции момент неуклонного восхождения — постепенного нарастания объемов слева направо, чуть по диагонали. От низенькой травы и кустов, крыш и печных труб мы неспешно поднимаемся и воспаряем



Тихая заводь
2006
Холст, масло. 50 x 70

Печорская слобода. Нижний Новгород
1995
Оргалит, масло. 60 x 90
Музей Российской Академии живописи,
ваяния и зодчества, Москва





Цветущая верба. 2000

Холст, масло. 24 x 20
Частное собрание

На реке Мсте. 2000

Холст, масло. 50 x 60
Частное собрание



душой и взглядом вслед за кронами и купами деревьев, шатром колокольни и голубыми куполами храма с золотыми крестами ввысь за белыми облаками. И по мере этого восхождения меняется характер неизменяющегося пейзаж-

Восход луны. Последние лучи солнца
2000

Холст, масло. 70 x 140

ного мотива — от жанрового к эпическому.

Несколько иное ощущение русской природы мы встречаем в картине *Макарьевский монастырь на Волге* (1996). Это, скорее, поэма о бескрайних волжских просторах. Старинный монастырь стоит неприступный, как кремль, как крепость-форпост, и ослепительно-белый — белее облаков. Не верится, что его создание — дело рук человеческих. Кажется, что он возникает, как Видение, как Откровение, по Божьей воле. И над всем земным доминирует голубой простор исполненного стремительным движением облаков неба.

В этот же ряд следует поставить и произведение *Восход луны*.

В этот же ряд следует поставить и произведение *Восход луны*.





Над водой. 2000
Картон, масло. 50 x 40
Частное собрание

Сумерки. 1996
Холст, масло. 73 x 33
Частное собрание



Августовский вечер. 1999
Холст, масло. 19 x 26
Частное собрание

Вниз, к воде
2000
Картон, масло. 50 x 40





Болгария. Золотые Пески. 2006
Холст на картоне, масло. 25,5 x 35,5

Последние лучи солнца (2000). С первых же минут рассмотрения картины нас поражает былинный характер изображенного природного мотива. Пейзаж панорамный. Благодаря тому что он как бы не вмещает-

Вечер в Чамьюва. Турция. 2005
Холст на картоне, масло. 30 x 20



ся целиком в избранный формат и оказывается несколько обрезан, мы можем ощутить, как вольно, широко и далеко раскинулись в стороны от изображенного места российские просторы. Примечательно, что Демаков не прибегает к элементам условности и стилизации при изображении мира природы – напротив, мы практически ощущаем шелковистость и упругость трав первого плана. Некую «надмирскую» нотку в общую интонацию картины вносит необычная игра эффектов освещения: если на первом плане лапы и ствол ели и верхушки берез окрашены слабеющим закатным солнечным светом в теплые охристые тона, то по мере продвижения нашего взгляда в глубь пейзажа и картины его «жар» все больше остывает, доходя до полунному холодного блеска отражающейся в воде дорожки.

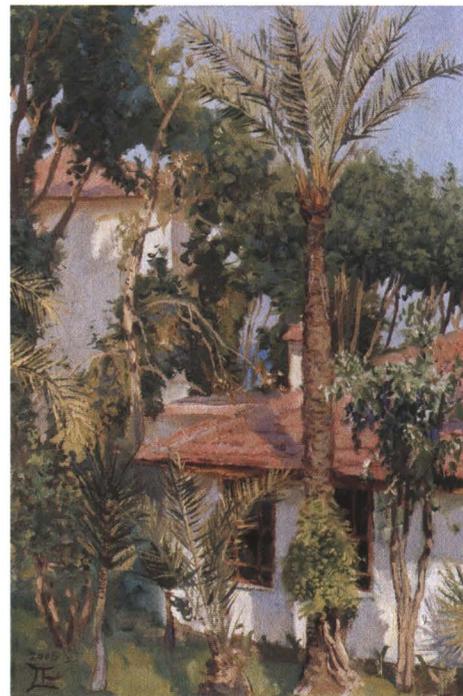
С особым вниманием следует рассмотреть и «умозрительный» пейзаж *Сумерки* (1996), композиция которого оказывается целиком «сконструирована» творческим воображением художника, а все мотивы увидены и подсказаны его внутренним зрением. Это пейзаж элегический и как будто заключающий в се-

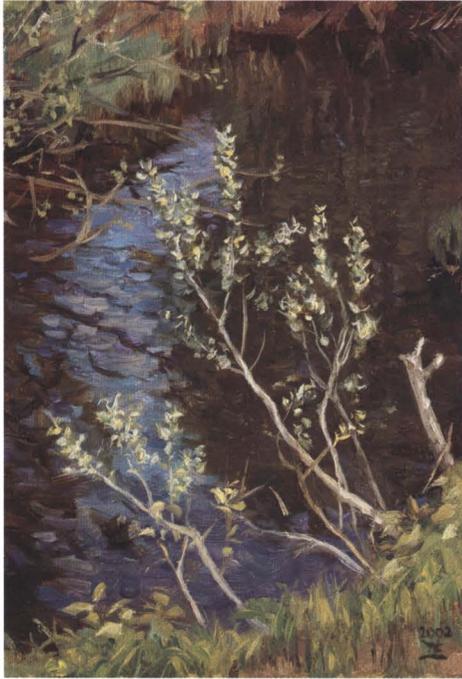


Близ Албены. Болгария. 2006
Холст на картоне, масло. 20,3 x 30,1

бе все тайны «русской души»: колдовские сумерки и манящий глубокий тихий омут, бесконечную дорожку ввысь и в горизонт, на которой нас неизбежно ожидает встреча с раскидистым вековым деревом (дубом?), в кроне которого запутался молодой золотистый месяц. Все, «что сердцу дорого», находит в этой картине свое отражение. Все очень продуманно: подбор изображенных мотивов, композиция и формат, колорит и манера письма. Глядя на этот пейзаж и на *Печорскую слободу*, невольно задумываешься, что, возможно, такой и должна быть современная неоакадемическая (или

Полдень. Club Akman Park. Турция. 2005
Холст на картоне, масло. 30 x 20





Начало мая. Над ручьем. 2002
Холст, масло. 30 x 20



Зеленый хоровод. 2000
Картон, масло. 40 x 50
Частное собрание

неоклассическая) русская пейзажная живопись. Перед нами момент абсолютного «попадания» в тему, в жанр.

Близкие подходы к решению этой задачи мы встречаем и в так называемых натурных, этюдных произведениях (*На реке Мсте*, 2000). Вновь перед нами «манящий» природный мотив, словно скрывающий в себе некую тайну. Особо следует отме-

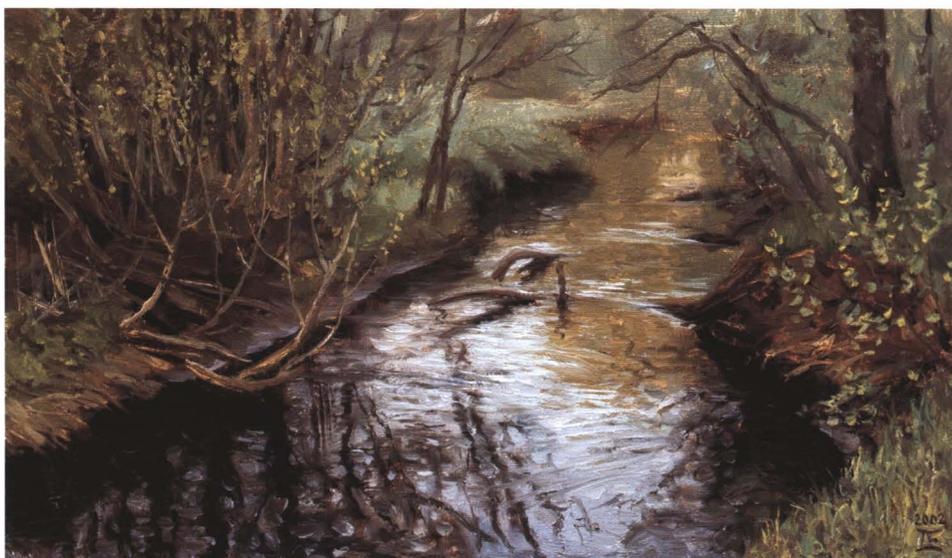
тить, что художнику удалось донести до зрителя ощущение этой влекущей «загадки», он не концентрирует наше внимание и взгляд на первом плане, а заражает желанием устремиться вглубь, узнать, а что там, за очередным лесным островком?

Как одну из явных удач художника следует выделить *Цветущую вербу* (2000).

В целом же, хотя в пейзажном творчестве Демакова мы встречаем множество лесных видов и далей, художник явно увлечен изоб-

ражением водной стихии, чего стоят одни названия произведений: *Лесной ручей* (2002), *Начало мая. Над ручьем* (2002), *Лесное озеро* (2005) и другие. Причем его манит не огромный океан, а тихий омут,

Лесной ручей. 2002
Холст, масло. 20 x 35



Октябрь. Холодный вечер. 1999
Холст, масло. 20 x 15



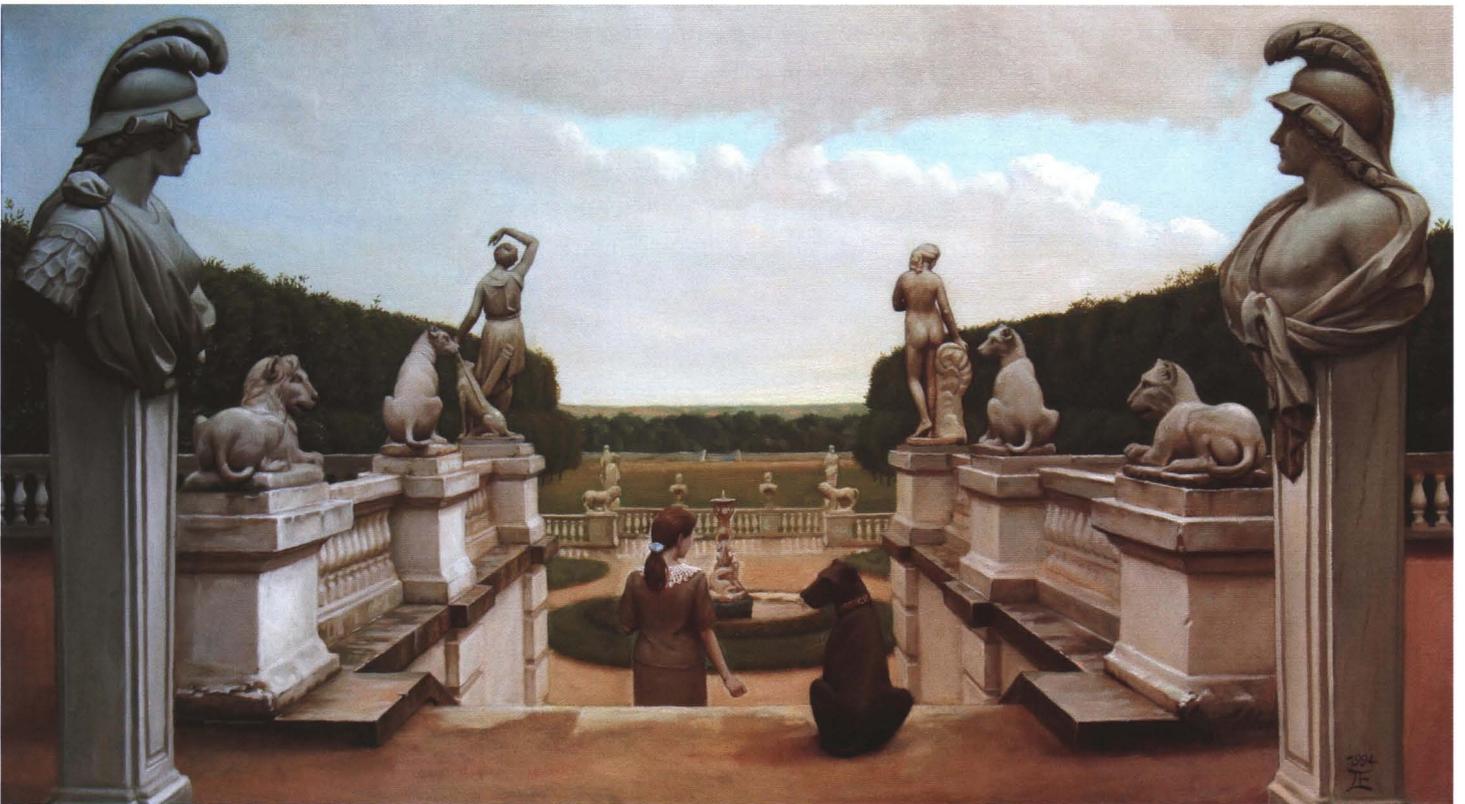


Петербургский мотив. 1992
Холст, масло. 35 x 27
Частное собрание

небольшая, на первый взгляд, река с быстрым течением, стремнинами, водоворотами...

В этюде *Над водой* напоенное влагой небо, кажется, вот-вот «рас-

Архангельское. 1994
Холст, масло. 50 x 100
Частное собрание



плачется дождями», по воде пробегают нескончаемая рябь, и далеко отклонившаяся в сторону реки от берега береза с колышущимися на ветру мелкими листочками-сережками навевает грусть, как плакучая ива.

Картина *Вниз, к воде* (2000) – квинтэссенция отношения художника к водной стихии. В центре композиции, как в фокусе, – манящая и пугающая водная стихия. У переднего края почти обрыв – узенькая полосочка, с которой начинается неуклонное скольжение взгляда вниз. В заданных линиями перил и стволами деревьев граница пространства сгущается как воронка, неукротимо увлекая за собой, в водную бездну. Деревянные ступеньки как будто неустойчивы – цвета скользкого, мокрого дерева. Постоянные просветы, виды сквозь треугольники ограждения лестницы, пересечения ветвей и стволов деревьев словно дематериализуют окружающий природный мир. Он визуально теряет свою устойчивость, объемность, незыблемость. Все шатко, все пронизано насквозь, но не



Петербург. Васильевский остров. 1993
Холст, масло. 64,5 x 80

дневным солнечным светом, а «пестротой» и мельканием колышущейся на речной глади ряби. Дробный, нервный, прерывистый ритм ее рисунка доминирует и как бы заражает собой все изображенное. Перед нами та среда и тот мир, в котором «все течет».

В отдельную группу следует выделить пейзажи с видами Петербурга.

Как мы уже говорили раньше, увлекся и особенно сильно вдохновился этим городом молодой художник во время летней академической практики. И северная столица, судя

по всему, оказала на него поистине магическое воздействие. В картинах *Петербург. Васильевский остров* (1993) и *Петербург. После дождя* (1993) Демаков как будто вслушивается в таинственную музыку этого города, и его взору открывается обычно скрытое и не столь явное (читай: не каждому явленное).

Город практически безлюден, но ощущением внутренней жизни наполняется даже уходящая в туманную перспективу «сплошная фасада» невысоких домов, выстроенных в ниточку, по «красной линии». Каменные поверхности стен будто оживают. Тяжелые объемы портика воронихинского Казанского собора под воздействием солнечного света словно исполняются устремления вверх и ввысь – струящееся движение возникает не только в каннелюрах и кудрявых капителях колонн, но и в самом треугольнике фронтона. Каменный лев вообще воспринимается как ожившая реминисценция эпохи дальних африканских походов Александра Македонского! Материал, из которого он высечен, живой, теплый, пульсирующий. Перспективные сокращения, диагонали и перпендикуляры, кривоты, перекрестки, фронтоны, колонны, ступени, балконы – сам исполненный величия и мощи дух архитектуры Петербурга предстает перед нами на картинах молодого художника. Это увлечение пластикой, отчасти скульптурное восприятие архитектуры города заставляют вспомнить, как это ни парадоксально, творчество такого западного художника XX века, как Дж. де Кирико. Впрочем, этому есть свое объяснение: итальянец выявляет метафизику античных руин и итальянского ренессансного наследия. А разве мало написано и сказано о метафизике петербургской архитектуры и самого петербургского пространства?

По стремлению раскрыть красоту скульптурных и архитектурных форм, обретающих в отсутствие



Ангелы. Фрагмент росписи в частном особняке. 2003

Горгона. Фрагмент росписи в частном особняке. 2003

человека и его вольного и невольного влияния на окружающее пространство свою особую внутреннюю жизнь, к петербургским пейзажам Демакова близко подходит произведение *Архангельское* (1994). При внимательном рассмотрении оно вновь вызывает ассоциации и с творчеством Дж. де Кирико, и отчасти с так называемым «высоким» кинематографом. В то же время эта картина предельно музыкальна: мы ощущаем и звенящую пустоту широко развернутого внизу перед лестницей паркового партера, и голос нависшего над ним неба, звучание форм малой архитектуры и скульптуры, как слившихся в единое гармоничное целое, так и мелодию каждой из них в отдельности. Хотя в эту картину и включены живые, реальные персонажи, они пребывают в пассивном состоянии и все построено на перекличках их жестов и движений с позами статуй, что создает необычное

ощущение. Так, оказавшись в изображенном «ирреальном» мире, живая собака как бы видит свои материализовавшиеся мечты – память о себе, оставленную на будущее в виде памятника на пьедестале.

В дальнейшем интерес к изображению архитектуры приведет художника к участию в исполнении так называемой монументально-декоративной живописи, то есть росписи стен и потолка одного из частных особняков, выполненной в «иллюзорно-перспективной» манере, наследующей итальянским традициям эпохи Ренессанса и барокко.

Натюрморт

Иначе обстоит дело с обращением к жанру натюрморта. Так, собственно изображения цветов в творчестве Евгения почти единичны (цветочный букет в вазе и отча-

сти сюда же можно отнести картину-аллегорию *Флора* <1998> – изображение юной женщины, прическу которой увенчивает роскошный венок).

В то же время, как мы могли убедиться при рассмотрении картины *Моцарт и Сальери*, молодой художник использует в своем творчестве и символическо-аллегорические, знаковые натюрмортные мотивы. Скорее всего, к ним следует отнести и два выделяющихся из привычного (в нашем понимании) натюрмортного ряда произведения – *Натюрморт с луковицей и графином* (1994) и *Нэцке и сухая роза* (1996).

Первый из них по художественному решению и отчасти по поставленной здесь эстетической проблеме («уловить красоту в обыденном, прозаическом и даже, на первый взгляд, безобразном») продолжает традицию испанских бодегонос XVII века с их красотой непритязательной утвари. Собранные вместе предметы, экспонируемые на идеально ровной белой поверхности стола, оказываясь «выключенными» из суетно-кухонного хода событий, на наших глазах как бы утверждают в собственном величии, взаимодополняя друг друга, и их звучание поднимается до высот чего-то подлинно симфонического.

Второй натюрморт также решен по классическим канонам европейской живописи: нейтральный черный цвет фона, в центре композиции – такая же нейтральная плоскость стола, на которой экспонируются «диковинные» предметы. Кажется, что, изображая их, художник руководствовался традициями



Флора. 1998
Холст, масло. 80 x 60
Частное собрание



голландской натюрмортной живописи XVII–XVIII веков – желанием «уловить внутреннюю суть предметов». В то же время эта задача была дополнена стремлением привлечь внимание зрителя к миру, на первый взгляд, для современного европейского человека, курьезных и непонятных вещей. Дабы мы правильно оценили их размеры, вве-

денными в композицию «посторонними современными элементами» – зубочистками, бусиной, стеблем и бутоном засохшей розы – задана своего рода масштабная линейка. И дальше все строится на уподоблении размеров, очертаний, форм, цвета фигурок и розы друг другу. Художник как будто приоткрывает дверь в иной мир, где все замедленно и неторопливо, надо всем парит

**Натюрморт с луковицей и графином
1994**

Холст, масло. 41 x 102

легкая полуусмешка доброжелательного божка, – в произведении достигнута та высокая степень гармонии, что обычно оказывается присуща в большей мере именно восточному искусству.

Нэцке и сухая роза. 1996

Холст на оргалите, масло. 40 x 45
Частное собрание

Цветы. 1997

Холст, масло. 80 x 60
Частное собрание



Венецианский цикл

Венеция для мирового искусства — сюжет излюбленный.

Необычность цикла состоит в том, что в изображаемом городе художник ни разу не был. То есть «вымышленный город» постигался Евгением Демаковым в значительной степени силой собственного воображения, возможностями внутреннего, умственного взора мгновенно перенес-

На гондоле. 2006
Холст, масло. 70 x 45



тись туда и ощутить себя разгуливающим вдоль парапета каналов, по площадям, плывущим на праздничной гондоле. Сам художник говорит об этом так: «Я довольно впечатлительный человек. У меня так развито воображение, что все, что я переживаю, как бы проходит у меня перед глазами. Это подобно внутреннему кинематографу, который прокручивает внутри головы фантастические фильмы для “третьего” глаза. И они состоят из ассоциаций, образов, фантазий, мыслей, которые, наслаиваясь на все, что я вижу, слышу, читаю, подобны множеству прозрачных пленок, наложенных друг на друга. Причем они не скрывают от меня реальности, но усложняют ее восприятие множеством аналогий, параллелей, сопоставлений».

И в этом современный художник вновь оказывается родственным «классическому» XIX веку. Известно, что А.С. Пушкин в Венеции никогда не был, но ее собирался посетить такой его прославленный лирический герой, как Евгений Онегин, и до наших дней дошли строки великого поэта, описывающие многолюдье города «в пору карнавалов оргий».

Собственно, об этом сходстве в творческом методе двух разных видов искусства — изобразительного и литературного — говорил великий венецианский художник эпохи Ренессанса Паоло Веронезе: «Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие...».

Картины *Венецианского цикла* в творчестве Демакова оказываются удивительно близки такому виду старой европейской живописи, как «паломничество» — «иллюстрированная поездка» в прекрасный город, каким его рисуют внутренний взор, душа и сердце художника.

Если подойти к этому циклу еще более внимательно, то перед нами предстанет разная Венеция, увиденная разными глазами: и как трогательная и одновременно несколько забавная попытка приезжих, иностранных туристов рубежа XIX–XX веков освоить это «экзотическое место, и как романтический город свиданий полубродяг, полуразбойников (*Свидание*, 2006), и в традиционном карнавальном облике и антураже — на узком канале с горбатыми мостиками.

Последнее мы встречаем в двух вариантах картины *На венецианском карнавале* (2000). В них раскрываются сразу несколько эпизодов таинственной (магической?)

праздничной жизни города, как бусины на единую нить нанизываются они самой «любовно-игровой» его атмосферой. У каждого из участников событий свой мир и свой уровень переживания праздника: и у находящейся в неспешном общении-диалоге пары в фантазийных карнавальных костюмах на первом плане, одновременно движущейся и к зрителю, и от него; шутиливую нотку с легким оттенком грусти вносит своим чуть веселым, чуть коварным взором гондольер-Арлекин второго плана с обращенным в сторону зрителя, и в то же время не вступающим с ним в контакт, взглядом; на зыбкой воде канала качается и не тонет сброшенная кем-то маска (потерянная с наступлением дня?); в окнах палаццо своя жизнь, выглядывающая из них наружу или прикрытая от солнечного света ставнями-сетками; вслед за первой гондолой из-за поворота в узкую водную улочку начинает втискиваться следующий

челн, и в нем своя Прекрасная Дама и своя история; а на мостике над водой — другая, где вслед за проскальзывающей мимо зрителя женской маской стремительно пробегает кавалер, и при взгляде на них невольно рождаются ассоциации в духе рыцарской куртуазной любовной лирики. Художник показывает нам, как постепенно карнавал разворачивается в пространстве города и охватывает его весь целиком, — тема постепенного развития праздника в «праздничном архитектурном пространстве».

Перечисленные четыре произведения — это наиболее традиционно-реалистическая часть цикла.

Большой степень условности отличается картина *На мосту* (2002). В ней сразу обращает на себя внимание необычный характер движения главных действующих лиц: в характерном развороте корпуса женской фигуры, в жестах ее рук прослеживается легкий танцевальный ритм,



Вечером в Венеции. 2006
Холст, масло. 60 x 40

Венецианская роза. 2002
Холст, масло. 57 x 87
Частное собрание





Концерт. 2007
Холст, масло. 120 x 60

в то же время явно ощутим элемент скольжения — это ритм медленного и плавного «проплывания» в гондоле вдоль мостов и дворцов. По воле художника он оказывается перенесен и на надводную устойчивую каменную поверхность, где лишней раз показывает, что вся жизнь в городе, оказывается, подчинена медленному ритму колышавшейся под и у самых ног его обитателей воды. Демаков настолько увлечен изображением венецианского праздника, что даже «сочиняет» для своей героини платье и головной убор. Шелковистая нарядная ткань



Венецианский карнавал. Радуга. 2000
Холст, масло. 35 x 50
Частное собрание

Свидание. 2006 ➤
Холст, масло. 60 x 40
Частное собрание

платья переливается, и дробный узор орнаментальных завитков образует на его поверхности некое подобие ряби канала, в то время как белое кружево рукавов вызывает ассоциации с морской пеной, в головном уборе четко прочитывается форма раковины, алые цветы издревле связаны с любовной тематикой. Весьма вероятно, что перед нами сама прекрасная Госпожа Венеция или, по крайней мере, ее Маска.

В произведениях *Венецианский карнавал. Радуга* (2000) и *Венецианская роза* (2002) прослеживаются отголоски «мирискуснической традиции» М. Добужинского, А. Бенуа и К. Сомова. В первой картине город «населен» персонажами комедии *del arte*, музицирующими, разыгрывающими целые сцены перед величаво прогуливающимися «масками» и персонажами в придворных костюмах прошедших эпох. В то же время художник поставил перед собой сложную живописную задачу передать атмосферу города, вновь оживающего теплым летним вечером после дождя, «игру» отражений в мокрых каменных плитах и парящий над ними заливаемый солнцем «купол небес». В *Венецианской розе* символический ряд еще более усложняется непосредственно в сторону любовной эмблематики.

Итак, мы ознакомились с большей частью творческого багажа современного художника Евгения Демакова и видим, что он уже многого достиг, но еще больше обещает. Рано «выносить приговор» и подводить под его творчеством черту, поэтому закончить разговор о представленном сегодня авторе хотелось бы тем же, с чего начали:

«Живет рядом с нами такой художник. Возможно, будущий «классик»».



Содержание

4	О художнике	35	Пейзаж
8	Исторический жанр	42	Натюрморт
23	Портрет	44	Венецианский цикл

Указатель произведений Е.А. Демакова

- А.С. Пушкин на экзамене в Царскосельском лицее. 1993 – 22
Августовский вечер. 1999 – 37
Автопортрет. 1995 – 4
Ангелы. Фрагмент росписи в частном особняке. 2003 – 41
Архангельское. 1994 – 40
Благовещение. 1996 – 16
Близ Албены. Болгария. 2006 – 38
Болгария. Золотые Пески. 2006 – 38
В корнях сосны. 2005 – 27
В лесной чаще. Ветка (Этюд к картине Святой великомученик Глеб). 2000 – 20
Вдвоем. 2006 – 26
Венецианская роза. 2002 – 45
Венецианский карнавал. Радуга. 2000 – 46
Вестницы Воскресения. 1999 – 12
Вечер в Чамьюва. Турция. 2005 – 38
Вечером в Венеции. 2006 – 45
Вниз, к воде. 2000 – 37
Восход луны. Последние лучи солнца. 2000 – 36
Горгона. Фрагмент росписи в частном особняке. 2003 – 41
Дашенька. 2005 – 32
Девочка у окна. 2005 – 33
Девушка в восточной обстановке. 1999 – 33
Девушка в голубом. 1992 – 30
За кувшинкой. 2000 – 31
Зеленый хоровод. 2000 – 39
Интерьер деревенского дома. 1990 – 5
Каин и Авель. 1995 – 14
Как в сказке. 2007 – 32
Концерт. 2007 – 46
Красный холст (Художник Д. Луканин). 1991 – 6
Лесной ручей. 2002 – 39
Лестница на Академической даче. 1991 – 5
Меланхолия. 1994 – 34
Мечты о море. 2000 – 34
Моцарт и Сальери. 1992 – 21
На Академической даче. 1991 – 7
На гондоле. 2006 – 44
На диване. 2005 – 30
На реке Мсте. 2000 – 36
Наброски к картине Снятие с креста. 1993 – 8
Над водой. 2000 – 37
Натюрморт с луковицей и графином. 1994 – 43
Начало мая. Над ручьем. 2002 – 39
Нэчке и сухая роза. 1996 – 43
Одиссей. 2002 – 15
Октябрь. Холодный вечер. 1999 – 39
Оля. 2005 – 31
Осенний портрет. 2004 – 30
Петербург. Васильевский остров. 1993 – 40
Петербургский мотив. 1992 – 40
Печорская слобода. Нижний Новгород. 1995 – 35
Полдень. Club Akman Park. Турция. 2005 – 38
Полковник В.Ф. Кретчмер (1866–1937), участник Брусиловского прорыва. 2006 – 25
Портрет Анны Степанян. 2006 – 25
Портрет девушки в испанском костюме. 1996 – 29
Портрет журналиста Всеволода Овчинникова с первым изданием Ветки сакуры. 2003 – 23
Портрет Ирины Изосимовой. 2004 – 23
Портрет М.П. Овчинниковой. 2003 – 23
Портрет мужчины в кресле (О.В. Затакавай). 1995 – 24
Портрет народного артиста России А.Ю. Ермакова в образе Несчастливцева (А.Н. Островский Лес). 2002 – 29
Портрет народного артиста СССР Ю.М. Соломина в образе Фамусова (А.С. Грибоедов Горь от ума). 2002 – 28–29
Портрет народного артиста СССР, генерального директора Малого театра В.И. Коршунова в образе Бориса Годунова (А.К. Толстой Царь Борис). 2003 – 29
Портрет сестры. 1993 – 27
Портрет сестры в красном платке. 1994 – 33
Прощание. 1812 год. 1991 – 22
Рождество Христово. 1999 – 17
Свидание. 2006 – 47
Святой великомученик Борис. 2007 – 20
Святой великомученик Глеб. 2000 – 18–19
Семья за столом. 1996 – 31
Снятие с креста. 1993 – 9
Сонечка. 2005 – 32
Спящая. 1991 – 25
Старший священник Новодевичьего монастыря отец Роман Изосимов. 2004 – 23
Старый дом с поленицей. 1984 – 5
Суд Соломона. 2006 – 13
Сумерки. 1996 – 37
Таня у пианино. 1999 – 30
Тени. 1991 – 7
Тихая заводь. 2006 – 35
Уголок интерьера. 1991 – 7
Улыбка. 2005 – 27
Утро Воскресения Господня. 1998 – 10–11
Флора. 1998 – 42
Цветущая верба. 2000 – 36
Цветы. 1997 – 43
Эскиз к картине Вестницы Воскресения. 1997 – 12
Этюд головы апостола Иоанна (к картине Утро Воскресения Господня). 1998 – 10
Этюд головы апостола Петра (к картине Утро Воскресения Господня). 1998 – 10
Этюд драпировок для фигуры апостола Петра (к картине Утро Воскресения Господня). 1997 – 10
Этюд интерьера. 1991 – 7
Этюд руки Марии Магдалины (к картине Утро Воскресения Господня). 1998 – 10

Евгений Демаков

БЕЛЫЙ  ГОРОД

МОСКВА, 2007

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961



Мастера живописи

- Абакумов
- Айвазовский
- Айец
- Алексеев Ф.
- Альма-Тадема
- Арсенюк
- Батони
- Белюкин А.
- Белюкин Д.
- Бёклин
- Богаевский
- Богданов-Бельский
- Больдини
- Борисов-Мусатов
- Боровиковский
- Босх
- Боттичелли
- Бритов
- Бродский
- Брюллов
- Буше
- Ван Гог
- Ван Дейк
- Васильев Ф.
- Васнецов А.
- Васнецов В.
- Ватто
- Веласкес
- Венецианов
- Верещагин В.
- Виноградов
- Воронов
- Врубель
- Гавриляченко
- Гагарин
- Ге
- Герасимов
- Глазунов
- Гоген
- Гойя
- Головин
- Горский
- Грабарь
- Грицай А.
- Давид
- Дали
- Данилевский
- Дега
- Делакруа
- Демаков
- Дмитриевский
- Добужинский
- Доре
- Евтушенко
- Жилинский
- Жуковский С.
- Зорянко
- Зверьков
- Иванов А.
- Иванов В.
- Каменев
- Караваджо
- Кауфман
- Кипренский
- Клевер
- Климт
- Корин А.
- Корзухин
- Корнеев
- Коро
- Коровин
- Крамской
- Крыжицкий
- Крымов
- Кузнецов Б.
- Кузнецов П.
- Куинджи
- Куликов И.
- Курбе
- Кустодиев
- Левитан
- Левицкий
- Леонардо да Винчи
- Лимбург
- Лоррен
- Лукьянов
- Макаров
- Маковский В.
- Максимов
- Маланенков
- Малеев
- Мане
- Машков И.Г.
- Менгс
- Микеланджело
- Мирошник
- Модильяни
- Моне
- Моризо
- Мурильо
- Неврев
- Неменский
- Нестеров
- Нестерова
- Никонов В.
- Новиков
- Ольшанский
- Орловский
- Осипова, Федоров В.
- Оссовский
- Павлова, Самсонов В.
- Перов
- Пикассо
- Пиросмани
- Писсарро
- Пластов
- Покидышев
- Поленов
- Полотнов
- Похитонов
- Присекин Н.
- Путнин
- Рафаэль
- Рембрандт
- Ремнёв
- Ренуар
- Репин
- Рерих
- Роза
- Ромадин М.
- Ромадин Н.
- Ромашко
- Рубенс
- Рылов
- Рябушкин
- Саврасов
- Салахов
- Самокиш
- Самсонов А.
- Сапунов
- Сверчков
- Сегантини
- Сезанн
- Секрет
- Семирадский
- Серебрякова
- Серов
- Сибирский В.
- Сислей
- Соломаткин
- Соломин Н.
- Сорокин
- Сотсков
- Степанов
- Стожаров
- Страхов
- Стронский
- Суриков
- Тимм
- Тициан
- Ткачевы
- Толстой Ф.
- Тропинин
- Тулуз-Лотрек
- Уотерхауз
- Утамаро
- Федоров А.
- Федотов
- Филонов
- Фрагонар
- Фридрих
- Хасьянова
- Хиросигэ
- Хокусай
- Чернецовы
- Чернышева
- Чёрный
- Шагал
- Шаньков
- Шассерио
- Шишкин
- Шпицвег
- Штейн
- Штук
- Штыхно
- Щедрин
- Сильвестр
- Эль Греко
- Энгр
- Юон

ISBN 978-5-7793-1289-9



9 785779 312899