

Театральные методы в графике:
система К.С. Станиславского
в творческом процессе Евгения Кибрика

Ольга Г. Чичварина

ВТОО «Союз художников России»,

Московский государственный институт культуры, Москва, Россия

svetalina.info@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена комплексному исследованию уникального творческого метода художника-графика Евгения Адольфовича Кибрика (1906–1978), рассматриваемого как целостная система, синтезирующая практики книжной иллюстрации, театральной режиссуры и психологического портрета. В центре внимания – анализ адаптации Кибриком принципов «системы» Константина Сергеевича Станиславского для решения задач графического искусства, в частности, для преодоления статичности изображения и достижения максимальной психологической достоверности литературных персонажей. Исследуются компоненты метода: организация «этюдов» с привлечением актеров и моделей, техника фиксации «переживаемого» действия в быстрых набросках, стратегии поиска и синтеза типажа на основе работы с несколькими натурщиками, а также роль многочисленных экспериментальных вариантов в кристаллизации окончательного образа. В научный оборот вводятся данные из архива наследников художника (коллекция Н.П. Николаева), позволяющие проследить эволюцию замысла на примере образов Ласочки, Юродивого, Кола Брюньона. Цель исследования – не только систематизировать методологию Кибрика, но и оценить ее влияние на традицию отечественной психологической графики XX в. Основным выводом является утверждение, что метод Кибрика, построенный на глубокой интернализации театральных принципов, представляет собой особую технологию визуального повествования, где иллюстрация становится не дополнением к тексту, а самостоятельным актом интерпретации, равным по сложности работе режиссера-постановщика.

Ключевые слова: Евгений Кибрик, книжная иллюстрация, графика, творческий метод, система Станиславского, психологический портрет, художественный образ, натурная зарисовка, типология, визуальное повествование

Для цитирования: Чичварина О.Г. Театральные методы в графике: система К.С. Станиславского в творческом процессе Евгения Кибрика // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2026. № 1. С. 116–127. DOI: 10.28995/2073-6401-2026-1-116-127

Theatrical methods in graphics: The K.S. Stanislavsky system in the creative process of Evgeny Kibrik

Olga G. Chichvarina

*All-Russian creative public organization “Union of Artists of Russia”,
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russia, svetalina.info@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to a comprehensive study of the unique creative method of the graphic artist Evgeny Adolfovich Kibrik (1906–1978), considered as an integral system synthesizing the practices of book illustration, theatrical directing and psychological portraiture. The focus is on the analysis of Kibrik’s adaptation of the principles of Konstantin Sergeevich Stanislavsky’s “system” for solving the problems of graphic art, in particular, for overcoming the static nature of the image and achieving maximum psychological authenticity of literary characters. The key components of the method are investigated: the organization of “sketches” involving actors and models, the technique of fixing «experienced» action in quick sketches, strategies for searching and synthesizing a type based on working with several sitters, as well as the role of numerous experimental versions in the crystallization of the final image. Data from the archive of the artist’s heirs (the collection of N.P. Nikolaev) are introduced into scientific circulation, allowing to trace the evolution of the concept using the examples of the images of Lasochka, the Holy Fool, and Cola Breugnon. The aim of the study is not only to systematize Kibrik’s methodology, but also to assess its influence on the tradition of Russian psychological graphics of the 20th century. The main conclusion is the statement that Kibrik’s method, built on a deep internalization of theatrical principles, is a special technology of visual storytelling, where illustration becomes not an addition to the text, but an independent act of interpretation, equal in complexity to the work of a director.

Keywords: Evgeny Kibrik, book illustration, graphics, creative method, Stanislavsky system, psychological portrait, artistic image, life drawing, typology, visual storytelling

For citation: Chichvarina, O.G. (2026), “Theatrical methods in graphics: The K.S. Stanislavsky system in the creative process of Evgeny Kibrik”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 1, pp. 116–127, DOI: 10.28995/2073-6401-2026-1-116-127

Евгений Адольфович Кибрик (1906–1978) справедливо признается классиком отечественной книжной графики, однако научное осмысление его творческого наследия, в особенности его уникального метода работы, до сих пор носит фрагментарный характер. Исследователи, включая Ю.Я. Халаминского, А.Д. Чегодаева и Г.А. Недошивина, в своих монографиях и статьях неизменно отмечали необыкновенный психологизм, динамическую выразительность и историческую достоверность его иллюстраций к произведениям Ромена Роллана, Шарля де Костера, Николая Гоголя и Александра Пушкина [Халаминский 1970; Чегодаев 1970]. Однако сам механизм достижения этого эффекта, который Кибрик сознательно выстраивал по аналогии с театральной режиссурой, адаптируя принципы системы К.С. Станиславского, оставался за пределами детального искусствоведческого анализа. Более того, значительный пласт подготовительных материалов – многочисленные эскизы, наброски, экспериментальные варианты, хранящиеся в частных архивах, как, например, коллекция наследника Н.П. Николаева, – практически не изучен. Актуальность настоящего исследования определяется необходимостью преодолеть этот методологический пробел, предложив целостную реконструкцию творческого процесса Кибрика как синкретической системы. Цель статьи – выявить, систематизировать и теоретически осмыслить компоненты его метода, доказав, что их взаимодействие формировало новое качество графического образа, сопоставимое по глубине с актерским перевоплощением. Для ее достижения последовательно решаются следующие задачи:

- 1) проанализировать теоретические основания метода Кибрика через призму его собственных текстов и сопоставление с ключевыми постулатами системы Станиславского;
- 2) детально реконструировать практику работы с натурой, включая организацию «этюдов», технику скоростного рисования и стратегии синтеза типажа;
- 3) на конкретных примерах (образы Ласочки, Юродивого, Тиля Уленшпигеля) проследить эволюцию замысла от наброска к каноническому изображению, привлекая архивные материалы;
- 4) оценить влияние данного метода на специфику финальной графической формы, ее композиционную и пластическую организацию.

Основой методологии Кибрика была фундаментальная установка на режиссерский, а не спонтанно-импровизационный подход к иллюстрации. Художник сформулировал собственные «законы композиции» – идейность, интуиция и анализ, цельность, контрасты, движение, – но их реализация была невозможна без особой тех-

нологической цепочки, первой стадией которой становилось глубокое погружение в литературный и исторический контекст [Кибрик 1984, с. 45]. В отличие от графиков, непосредственно работающих с белым листом, Кибрик разворачивал перед собой сложный подготовительный процесс. Так, для серии к «Легенде об Уленшпигеле» им было сделано около двухсот подготовительных зарисовок [Кибрик 1984, с. 78]. Однако эти зарисовки были не просто поиском формы, а документальной фиксацией живого действия. Центральным звеном процесса становилось привлечение моделей – профессиональных актеров (Павел Кадочников, Федор Никитин, Борис Коковкин), друзей, родственников, – которых Кибрик просил не просто позировать, а разыгрывать конкретные сцены из литературного произведения, погружаясь в предлагаемые обстоятельства. Актеры, участвовавшие в этой работе, отмечали ее сходство с тренингом по системе Станиславского, что подтверждает осознанность выбранного художником метода [Кибрик 1984, с. 100].

Система Константина Сергеевича Станиславского¹, возникшая на рубеже XIX–XX вв. как ответ на кризис театрального ремесла, давно переросла рамки сугубо сценической педагогики. Ее фундаментальное значение заключается не в наборе конкретных упражнений для актера, а в формулировке универсальной методологии творческого процесса, основанной на принципах психологического реализма и органичного переживания. Ядром системы является концепция «сквозного действия» и «сверхзадачи» – идея о том, что любое художественное произведение (будь то спектакль, картина, музыкальная пьеса или литературный текст) должно быть пронизано единой, внутренне оправданной целью, а каждый его элемент – подчинен логике целого. Этот принцип преодолевает диктат внешней формы, будь то театральный штамп, живописный канон или литературный клише, и выдвигает на первый план необходимость внутреннего оправдания, «веры» в создаваемую реальность. Таким образом, система предлагает не технику изображения, а технологию проживания и воплощения, где художник любого профиля выступает не как иллюстратор заданной схемы, а как творец, конструирующий целостный мир по законам внутренней правды. Эта методологическая глубина и делает систему Станиславского открытой для трансляции в другие искусства, где стоит задача преодоления статичности, условности или повествовательной фрагментарности через создание убедительной, эмоционально заряженной художественной реальности.

¹ Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: Художественная литература, 1938. 480 с.

Конкретные механизмы этой трансляции становятся очевидными при анализе ключевых понятий системы. Принцип «предлагаемых обстоятельств» – тщательного конструирования контекста, в котором существует персонаж или образ, – напрямую применим к работе живописца, графика или скульптора. Для них это не только исторический или бытовой антураж, но и создание целостной пластической среды, где каждый предмет, складка одежды, игра света работают на раскрытие характера и состояния, а не являются самодостаточным украшением. Метод «эмоциональной памяти» (аффективной памяти), направленный на оживление личного опыта для наполнения роли подлинным чувством, находит прямой аналог в практике художника, стремящегося наполнить универсальный сюжет или тип личным, выстраданным переживанием, избегая холодной идеализации или безликого натурализма. Наконец, концепция «физического действия» как триггера для искренней эмоции и инструмента построения образа особенно релевантна для искусства, лишённого временной протяженности. В статичном изображении именно жест, поза, напряжение мускулатуры, поворот головы становятся тем «физическим действием», которое кристаллизует внутренний мир персонажа, рассказывает его историю и создает иллюзию предшествующего и последующего движения. Работа над этим «действием» с моделью, его проживание и последующая фиксация – суть перенос режиссерско-актерского этюда в мастерскую художника. Таким образом, система предлагает визуальным искусствам стройный алгоритм: от анализа «сверхзадачи» произведения к построению «предлагаемых обстоятельств» композиции, через активацию «эмоциональной памяти» к поиску точного, внутренне мотивированного «физического действия», которое и станет сердцевиной графического или живописного образа.

Внедрение принципов Станиславского в иные художественные практики ведет не просто к обогащению технического арсенала, но к сдвигу в самой эстетической парадигме. Оно знаменует переход от искусства представления (где формальное мастерство и следование канону первичны) к искусству переживания и органического воплощения, где форма рождается из глубин содержания. В литературе это приводит к расцвету психологической прозы, где автор «проживает» своих героев изнутри (метод, доведенный до совершенства в школе психологического реализма). В кино система легла в основу школы методологического актерства, определившей лицо мирового кинематографа. В изобразительном искусстве, как демонстрирует случай Кибрика, она способствует кристаллизации школы психологической графики и живописи, где портрет или жанровая сцена перестают быть фиксацией внешности или события, а

становятся исследованием внутреннего мира, драмой, разворачивающейся в одном кадре. Художник в этой логике превращается из ремесленника-изобразителя в режиссера-психолога, который сначала выстраивает драматургию образа в воображении и в работе с натурой, а затем воплощает ее в материале. Следовательно, влияние системы Станиславского выходит далеко за пределы театра, выступая одним из краеугольных камней эстетики психологического реализма XX в. в целом. Она дала искусствам универсальный язык для разговора о сложности внутреннего мира человека, инструментам для преодоления границ между медиа и методологическую основу для синтеза, где рисунок, слово и движение сходятся в едином стремлении к художественной правде, понимаемой как правда прожитого чувства и мотивированного действия.

Прямые параллели с системой Станиславского прослеживаются в трехчастной структуре творческого акта, выстраиваемой Кибриком. В своей знаменитой работе «Работа актера над собой» Станиславский разграничивал ремесло (внешнюю технику), искусство представления (рассудочное построение роли) и искусство переживания (подлинное проживание роли на сцене)². Кибрик транслировал эту схему в плоскость графики: «ремесло» соответствовало виртуозному владению техникой литографии, туши, акварели; «представление» – сложившемуся в воображении целостному образу героя, рожденному из анализа текста; а «переживание» – непосредственно процессу совместной работы с моделью, ее эмоциональному включению в ситуацию и моментальной графической фиксации этого состояния художником. Целью было достижение «правды жизни» в статичном изображении, преодоление его условности.

Одной из ключевых практик, служивших этой цели, была техника скоростного наброска с движущейся, «играющей» модели. Задача Кибрика заключалась в том, чтобы уловить не просто позу, а микродвижение, переход от одного состояния к другому, сохраняющий в кульминационном моменте следы предыдущей и последующей фазы. Этот принцип, отчасти перекликающийся с наблюдениями Макса Фридлендера об иллюзии движения в изобразительном искусстве, был для Кибрика не теоретическим постулатом, а ежедневной практикой [Фридлендер 2013, с. 63]. Быстрые, иногда схематичные линии должны были зафиксировать самую суть жеста, мимики, поворота головы, которые позже, в чистовой работе, обретали пластическую завершенность, не теряя при этом ощущения спонтанности и жизни.

² Станиславский К.С. Указ. соч.

Не менее важной составляющей метода был сложный процесс поиска и синтеза типажа. Кибрик крайне редко останавливался на одном прототипе. Его подход напоминал работу скульптора, комбинирующего черты разных людей для создания идеального образа. Наиболее показателен пример работы над образом Ласочки из «Кола Брюньона». Как вспоминал художник, он «делал наброски с нескольких красивых девушек и старался в результате соединить улыбку одной, взгляд другой, волосы третьей в одном лице» [Кибрик 1984, с. 48]. Архивные материалы (коллекция Н.П. Николаева) содержат более тридцати различных вариантов этого образа (рис. 1), демонстрирующих движение от конкретных портретных зарисовок к обобщенному, поэтизированному и в то же время чрезвычайно личному типу, в котором угадываются и черты гимназистки из юности художника, и литературное описание Роллана, наделившего героиню «жалящей улыбкой»³.



Рис. 1. Наброски на одном листе:

- 1) Смерть старухи. Бумага, карандаш. 22,5 × 18. Н-КБ-22;
- 2) Ласочка. Бумага, карандаш. 17,5 × 11,5. Н-КБ-23;
- 3) Ласочка. Бумага, карандаш. 18 × 15. Н-КБ-24;
- 4) Кола, больной чумой. Бумага, карандаш. 15 × 11. Н-КБ-25

Из коллекции Н.П. Николаева

³ Роллан Р. Кола Брюньон. М.: Гослитиздат, 1956. С. 65.

Этот синтез личного воспоминания, литературного прототипа и наблюдений за натурой является отличительной чертой кибриковского метода.

Другой аспект работы с типажом – умение обнаружить в современном человеке, часто далеком от описываемой эпохи, психофизические задатки литературного героя и акцентировать их. Для воплощения Тиля Уленшпигеля Кибрик привлек молодого Павла Кадочникова, чьи природные артистизм, энергия и благородство соответствовали духу персонажа (рис. 2).



Рис. 2. Лежащий Тиль
Эскиз к композиции «Тиль и Неле»
Бумага, карандаш. 8,5 × 25. Н-ТУ-9
Из коллекции Н.П. Николаева

Однако, как отмечают исследователи, в окончательной графической форме Кибрик сознательно заострил, «удлинил» черты лица актера, придав им больше резкости и волевой собранности, тем самым трансформируя конкретный портрет в символический образ народного героя [Халаминский 1970, с. 112]. Обратный прием использован в образе обжоры-монаха из той же серии. Здесь моделью стал друг художника Степан Каюков, чья натуральная склонность к обжорству была остроумно и точно обыграна. Кибрик зафиксировал его в момент, когда тот, «осоловелый, облизывал жирный палец» после обильной трапезы, накинув на плечи халат вместо рясы [Кибрик 1984, с. 103]. В этом случае художник взял готовую характерную черту из жизни и поместил ее в нужный историко-бытовой контекст, добившись впечатляющей убедительности гротескного образа.

Изучение архивных материалов, в частности эскизов к «Борису Годунову», открывает еще одну грань метода – работу над внутренней, духовной характеристикой образа через длительные поиски. Многочисленные наброски Юродивого, хранящиеся в коллекции Н.П. Николаева, демонстрируют, как Кибрик размышлял над самой сутью персонажа: представить ли его как юродивого-помешанного или как святого, носителя высшей правды. Художник экспериментировал с выражением глаз, поворотом головы, степенью отрешенности или страдания на лице. Конечный выбор в пользу образа духовной просветленности, а не физической или умственной ущербности, свидетельствует о глубоком, философском прочтении текста Пушкина и стремлении выявить в персонаже не социальный тип, а вневременной духовный архетип. Эти «лабораторные» материалы бесценны, поскольку показывают, что лаконичная мощь финальных иллюстраций является результатом интенсивного интеллектуального и пластического отбора.

Сотрудничество Евгения Кибрика с классиком советского кинематографа Александром Петровичем Довженко в период работы над иллюстрациями к «Тарасу Бульбе» (1950-е гг.) не было случайным или сугубо протокольным. Оно представляло собой глубокий профессиональный диалог на стыке двух визуальных искусств, обогативший методологию графика принципиально новым – кинематографическим – измерением. Довженко, мастер эпического киноязыка, мыслил категориями не столько последовательного сюжета, сколько мощных, почти иконографических «кадров-символов», насыщенных философским и поэтическим подтекстом («Земля», «Щорс»). Его режиссура была направлена на выявление в историческом материале вневременных, архетипических образов, построенных на контрасте почти статичной монументальности и взрывной внутренней динамики. Консультации с Довженко и погружение в атмосферу его кинематографической лаборатории позволили Кибрику переосмыслить саму задачу книжной иллюстрации к историческому эпосу. Задача перестала быть иллюстративно-повествовательной («про что эта сцена») и приблизилась к режиссерско-постановочной («какой вечный конфликт или страсть здесь воплощены»). От Довженко Кибрик воспринял умение работать с многофигурной композицией как с единым организмом, где массовка – не декоративный фон, а хор, обладающий коллективной психологией и реакцией. Этот подход позволил графику преодолеть типичную для книжной графики камерность и придать сценам казачьего круга, битв, прощаний подлинно эпический, фресковый размах, где каждый персонаж, подобно актеру в гениально поставленной мизансцене, наделен своей драматургической функцией.

Влияние школы Довженко проявилось на нескольких конкретных уровнях пластического решения кибриковских иллюстраций. Во-первых, это работа со светом и тональностью, заимствованная из черно-белой операторской эстетики. Кибрик начинает мыслить лист не как плоскость для рисунка, а как экран, где свет становится активным драматургическим персонажем: он выхватывает из мрака решительные лица казаков в момент принятия судьбоносного решения, контрастно лепит мощные фигуры, создавая ощущение скульптурной объемности и почти физической тяжести. Во-вторых, Довженко явно подсказал Кибрику принцип психологизации жеста и тишины. В фильмах Довженко кульминационные моменты часто выражены не вербально, а через предельно насыщенное, замедленное действие или, наоборот, через напряженную паузу. Кибрик переносит этот принцип в графику: его Тарас Бульба чаще всего показан не в крике или яростной схватке, а в моменте сосредоточенного, трагического раздумья или величавого, исполненного достоинства молчания. Жест героя становится скупым, весомым, словно замедленным в ключевом кадре. В-третьих, через диалог с кинорежиссером Кибрик приходит к синтезу портретного и средового. Образы Тараса, Остапа, Андрия – это не просто психологические портреты, а образы-символы, неотделимые от стихии истории, степи, родового гнезда, которые их породили. Фон в иллюстрациях перестает быть нейтральным, активно участвуя в драме: бескрайняя степь становится метафорой судьбы и воли, тесная бревенчатая хата – символом родового уклада, пламя костра или пожара – олицетворением неукротимой народной стихии. Таким образом, школа Довженко помогла Кибрику совершить качественный скачок: от создания иллюстраций к литературному тексту – к созданию самостоятельных графических поэм, где средствами одного кадра (графического листа) разворачивается целая вселенная конфликтов, страстей и исторических судеб.

Таким образом, творческий метод Евгения Кибрика предстает не как набор отдельных приемов, а как целостная художественно-технологическая система, основанная на последовательной театрализации процесса создания иллюстрации. Адаптация принципов системы Станиславского – через организацию «переживания» роли моделью, фиксацию органичного действия и сложный синтез типажа – позволила художнику перевести графику из плоскости декоративного сопровождения текста в область глубокого психологического и философского высказывания. Его иллюстрации являются результатом не иллюстрирования, а полноценной режиссерской интерпретации литературного произведения, где каждый образ выстроен по законам драматургии, а композиция листа

обладает внутренней динамикой и временной протяженностью. Исследование как знаменитых циклов, так и обширного подготовительного архива подтверждает статус Кибрика как одного из самых методологически осознанных и новаторских мастеров отечественной графики XX в., чье наследие сохраняет актуальность для теории и практики современного книжного искусства.

С историко-теоретической точки зрения значение метода Кибрика выходит за рамки его индивидуального творчества. Он демонстрирует плодотворность междисциплинарных заимствований в искусстве XX в., когда инструментарий одного вида искусства (театр, кино) становится катализатором развития другого (графика). В данном случае адаптация системы Станиславского позволила сформировать в отечественной книжной иллюстрации школу психологического реализма, где визуальный образ мыслится как акт глубокой интерпретации и сопереживания, равный по сложности работе актера или режиссера. Наследие Кибрика, таким образом, – это не только галерея незабываемых литературных образов, но и доказательство того, что технология творческого процесса, основанная на принципах «переживания» и «оправданного действия», является универсальным ключом к созданию художественной правды в любом визуальном медиуме. Этот методологический урок сохраняет свою актуальность и сегодня, предлагая современным художникам и иллюстраторам альтернативу как чисто формальным экспериментам, так и поверхностному натурализму, направляя их к поиску подлинности через органичное соединение аналитического разума, эмоциональной памяти и виртуозного мастерства.

Благодарности

Автор выражает благодарность Владимиру Алексеевичу Колотаеву, декану факультета истории искусства РГГУ, заведующему кафедрой кино и современного искусства, за внимание к работе и консультативную поддержку, а также правообладателю наследия Е.А. Кибрика Н.П. Николаеву за предоставленный доступ к архивным материалам.

Acknowledgements

The author is grateful to Vladimir Alekseevich Kolotaev, Dean of the Faculty of Art History of the Russian State University for the Humanities, Head of the Department of Cinema and Contemporary Art, for his attention to this work and advisory support, as well as to the copyright holder of E.A. Kibrik's heritage N.P. Nikolaev for providing access to archival materials.

Литература

- Кибрик 1984 – Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. М.: Искусство, 1984. 215 с.
- Фридлендер 2013 – Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб.: Андрей Наследников, 2013. 320 с.
- Халаминский 1970 – Халаминский Ю.Я. Евгений Кибрик. М.: Изобразительное искусство, 1970. 168 с.
- Чегодаев 1971 – Чегодаев А.Д. Русская графика. 1928–1940: Очерки. М.: Искусство, 1971. 250 с.

References

- Chegodaev, A.D. (1971), *Russkaya grafika. 1928–1940. Ocherki* [Russian Graphics. 1928–1940. Essays], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Friedländer, M. (2013), *Ob iskusstve i znatochestve* [On Art and Connoisseurship], Andrey Naslednikov, Saint Petersburg, Russia.
- Khalaminsky, Yu.Ya. (1970), *Evgeny Kibrik* [Evgeny Kibrik], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, USSR.
- Kibrik, E.A. (1984), *Rabota i mysli khudozhnika* [The Work and Thoughts of an Artist], Iskusstvo, Moscow, USSA.

Информация об авторе

Ольга Г. Чичварина, кандидат искусствоведения, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Россия; 141406, Московская область, г. Химки, ул. Библиотечная, д. 7;

ВОО «Союз художников России», Москва, Россия; 101000, Россия, Москва, ул. Покровка, д. 37, стр. 1; svetalina.info@yandex.ru

Information about the author

Olga G. Chichvarina, Cand. of Sci. (Art History), Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russia; bld. 7, Bibliotechnaya Street, Khimki, Moscow Region, Russia, 141406;

All-Russian Creative Public Organization “Union of Artists of Russia”, Moscow, Russia; bld. 37/1, Pokrovka Street, Moscow, Russia, 101000; svetalina.info@yandex.ru