Издательство Грамота

Pan-Art

2026. Том 6. Выпуск 4 | 2026. Volume 6. Issue 4

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Художественные стратегии Лидии Нови и Татьяны Острогорской в контексте становления профессии художника по костюмам в советском кино

Слуцкая П. Г.

Аннотация. Статья посвящена становлению профессии художника по костюмам в советском кино и анализу художественных стратегий, определявших работу с экранным костюмом. Цель исследования – реконструировать процесс профессионализации художника по костюмам в советском кино и выявить художественные стратегии работы с историческим и современным костюмом на примере деятельности Л. Нови и Т. Острогорской. На материале фильмов 1930-1990-х годов, архивных эскизов и публикаций художников рассматривается переход от преимущественно междисциплинарной организации работы с костюмом к устойчивой профессиональной специализации. Особое внимание уделено сопоставлению творческих методов Лидии Нови и Татьяны Острогорской. Их практика позволяет рассмотреть два способа взаимодействия с историческим материалом: реконструктивный, основанный на изучении музейных и архивных источников, и стилизационный, предполагающий преобразование исторической формы в соответствии с задачами экранного образа. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые сопоставляются методы Л. Нови и Т. Острогорской как две самостоятельные стратегии работы с кинокостюмом и выявляется их роль в расширении функций костюма в советском кино. В результате установлено, что профессионализация художника по костюмам сопровождалась расширением функций костюма: от обеспечения историко-бытовой достоверности до формирования пластики персонажа и визуальной драматургии фильма.

EN

The artistic strategies of Lidia Novi and Tatyana Ostrogorskaya in the context of the formation of the profession of costume designer in Soviet cinema

P. G. Slutskaya

Abstract. The article examines the formation of the profession of costume designer in Soviet cinema and analyses the artistic strategies that shaped work with screen costume. The aim of the study is to reconstruct the process of professionalization of the costume designer in Soviet cinema and to identify artistic strategies for working with historical and contemporary costume through the activities of L. Novi and T. Ostrogorskaya. Drawing on films of the 1930s-1990s, archival costume sketches, and the designers' publications, the study traces the transition from a predominantly interdisciplinary organization of costume work to a stable professional specialization. Particular attention is paid to comparing the creative methods of Lidia Novi and Tatyana Ostrogorskaya. Their practice makes it possible to consider two ways of engaging with historical material: the reconstructive approach, based on the study of museum and archival sources, and the stylized approach, which involves transforming historical forms in accordance with the requirements of the screen image. The scientific novelty of the study lies in the fact that it is the first to compare the methods of L. Novi and T. Ostrogorskaya as two distinct strategies for working with film costume, and to identify their role in expanding the functions of costume in Soviet cinema. As a result, it is established that the professionalization of the costume designer was accompanied by an expansion of the functions of costume: from ensuring historical and everyday authenticity to shaping a character's physicality and the film's visual dramaturgy.

Введение

В 1920-1930-е годы функции художника по костюму ещё не были устойчиво институционализированы в структуре советского кинопроизводства. Работа с костюмом могла распределяться между художником-

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20260088

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

постановщиком, театральным художником, модельером и костюмерными службами. Важную роль при этом играли специалисты, пришедшие в кино из театра и моды. Постепенно, по мере усложнения кинопроизводства, эскизирование и разработка костюма стали выделяться в самостоятельную область профессиональной деятельности.

Одним из показательных примеров раннего взаимодействия кино и профессионального моделирования является работа Надежды Петровны Ламановой над фильмом «Цирк» Григория Александрова (1936). Её участие свидетельствует о том, что формирование экранного костюма уже в этот период выходило за рамки исключительно производственной функции и было связано с опытом театра, моды и художественного проектирования.

В дальнейшем костюм всё заметнее воздействовал на визуальный облик повседневности. Кино становилось одним из каналов распространения представлений о современной одежде, силуэте и способах создания образа. Вопрос о взаимодействии экранной моды и советской повседневности подробно рассматривается в исследовании Т. Ю. Дашковой (2013). Однако в нём не ставится специальная задача сопоставления творческих методов отдельных художников по костюмам. Такое сопоставление позволяет увидеть неоднородность советского кинокостюма и различные эстетические модели его формирования (Галаджева, 1982; Мясников, 1975).

В центре настоящего исследования находятся две фигуры – Лидия Нови и Татьяна Острогорская. Их творчество позволяет рассмотреть различные способы работы с историческим материалом и экранным образом: от реконструктивного подхода, ориентированного на изучение музейных и архивных источников, до стилизации, при которой историческая форма преобразуется в соответствии с характером персонажа и драматургией фильма.

Задачи исследования:

1. Проследить основные этапы профессионализации художника по костюмам в советском кино.
2. Охарактеризовать профессиональные практики ведущих специалистов: Н. П. Ламановой, Л. Нови, О. Кручининой, М. Быховской, Э. П. Маклаковой.
3. Сопоставить художественные методы Лидии Нови и Татьяны Острогорской на материале конкретных экранных решений.
4. Определить значение их работы для визуальной культуры советского кино, включая практики сохранения и повторного использования костюмов.

Методика исследования сочетает иконографический анализ экранного костюма с историко-генетическим рассмотрением профессиональной практики художников. Иконографический анализ используется для выявления функций силуэта, цвета, материала и декоративных деталей в структуре экранного образа; историко-генетический метод – для реконструкции условий формирования профессии, студийных практик, архивных и музейных источников.

Теоретической базой для исследования послужили работы по истории советского кино и кинодекорационного искусства (Мясников, 1975; 1979; Галаджева, 1982), исследования костюма в кино (Герц, Лунина, Пангилинан, 2019; Харькова, 2017), публикации и материалы, посвящённые исторической реконструкции костюма, а также исследования советского поэтического кино (Ovtchinnikova, 2024).

Существенное значение имеют архивные материалы: личный фонд Т. Е. Острогорской в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб), эскизы костюмов и декораций, документы к биографии и творчеству. Часть архивных эскизов и сведений о профессиональной практике художников была введена в научный оборот в предыдущих публикациях автора (Слуцкая, 2025a; 2025b; 2026).

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его материалов в преподавании истории кино и костюма, при подготовке выставок и каталогов, а также в профессиональной деятельности художников по костюму.

Обсуждение и результаты

Основные этапы профессионализации художника по костюмам в советском кино

То, что сегодня называется профессией художника по костюмам, складывалось в советском кино постепенно. На ранних этапах функции, связанные с созданием костюма, не были однозначно закреплены за отдельной профессиональной специализацией. В работе могли участвовать художники-постановщики, театральные художники и модельеры.

Одним из специалистов, чья работа связывает кино с предшествующей театральной и модельной практикой, была Надежда Петровна Ламанова (1861-1941). Известный модельер и художник, работавшая также в театре, она участвовала в создании костюмов для фильма «Цирк» Григория Александрова (1936) с Любовью Орловой, а вместе с Надеждой Макаровой – в работе над «Александром Невским» Сергея Эйзенштейна (1938) (Галаджева, 1982). Её участие в создании костюмов для кинемотографа показывает, что уже в 1930-е годы экранный костюм формировался на пересечении театрального, модельного и кинематографического опыта. Ламанова работала с силуэтом, конструкцией и материалами, учитывая не только сценическую выразительность, но и условия экранной съёмки.

В 1930-1940-е годы значительную роль в разработке исторического костюма начинают играть художники-постановщики, совмещавшие работу над декорациями и костюмами. Примером может служить работа над фильмом «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна (1944-1945), где костюм был частью общей пластической концепции картины. В условиях военного времени использовались старинные церковные ткани и другие

материалы, доступные кинопроизводству. 20 января 1945 года в кинотеатре «Ударник» состоялся премьерный просмотр первой серии фильма, а в фойе была организована выставка костюмов. Этот факт показывает, что костюм воспринимался не только как часть производственного процесса, но и как самостоятельный объект публичного представления.

В 1950-1960-е годы, по мере усложнения кинопроизводства и роста числа исторических и костюмных фильмов, работа с костюмом постепенно выделяется в отдельную профессиональную область. На киностудиях формируются костюмерные службы, а художники по костюму начинают участвовать в разработке эскизов, подборе материалов и организации примерок. Этот процесс сопровождался накоплением индивидуального опыта отдельных мастеров и формированием профессиональной преемственности.

Важным этапом институционализации профессии стало развитие специализированного образования. С 1977 года Лидия Нови преподавала во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК), а в том же году вместе с Ольгой Кручининой создала мастерскую художников кино и телевидения по костюму. Создание мастерской стало важным этапом институционализации профессиональной подготовки художников по костюму.

Таким образом, профессионализация художника по костюмам происходила одновременно в нескольких направлениях: через практику киностудий, накопление опыта отдельных мастеров, развитие специализированного образования и формирование профессиональной преемственности.

Профессиональные практики ведущих специалистов

Среди мастеров, определивших облик советского кинокостюма, следует назвать нескольких художников, чья практика охватывает разные направления – исторический фильм, киносказку, современную драму и телевизионную постановку.

Лидия Юльевна Нови (1927-2008) пришла на «Мосфильм» в 1957 году как художник-постановщик. В её творчестве соединились работа с историческим материалом, интерес к фактуре и внимание к конструкции костюма. Особое место занимает работа над фильмом «Борис Годунов» (1986). Костюмы картины были представлены на международных кинофестивалях. За работу над фильмом Нови была удостоена премии «Ника» за лучшую работу художника по костюмам. При отсутствии доступных старинных тканей художница использовала современные материалы и приёмы имитации исторических фактур, позволявшие добиваться визуального эффекта парчи и других дорогостоящих тканей. Материальное ограничение в данном случае становилось одним из факторов художественного проектирования костюма.

С 1977 года Нови преподавала во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК). В том же году вместе с Ольгой Кручининой она создала мастерскую художников кино и телевидения по костюму. Эскизы и костюмы Нови неоднократно экспонировались на выставках.

Ольга Кручинина, начав профессиональную деятельность на киностудии имени Горького, работала над фильмами Александра Птушко, в том числе над «Каменным цветком», «Ильёй Муромцем» и «Садко». Её деятельность связана с формированием художественного языка советской киносказки. Позднее профессиональный опыт Кручининой получил продолжение в педагогической работе и подготовке новых специалистов.

Мариам Александровна Быховская (1925-2011) работала над «Тихим Доном» и «Семнадцатью мгновениями весны». Её практика связана с работой над костюмом в многосерийном телевизионном фильме, где важны не только отдельные выразительные решения, но и последовательность костюмных характеристик персонажей на протяжении длительного экранного времени. При работе над «Семнадцатью мгновениями весны» Быховская опиралась на архивные и музейные материалы, консультировалась со специалистами по военной форме, что сближает её метод с реконструктивным подходом.

Элеонора Петровна Маклакова (1939-2024) – народный художник РФ, лауреат международной телевизионной премии «Эмми», профессор Школы-студии МХАТ. С 1964 по 2005 год работала на киностудии имени М. Горького художником по костюмам. В работе над историческими фильмами Маклакова обращалась к музейным предметам и историческим материалам, используя их как основу для разработки экранного костюма. Её метод близок реконструктивному подходу: исторический источник становится отправной точкой для построения костюма, а не только декоративным мотивом. Эскизы её костюмов хранятся во Французской синематеке, Государственном историческом музее, Музее Большого театра и других собраниях.

Профессионализация художника по костюмам происходила одновременно в нескольких направлениях: через практику киностудий, накопление опыта отдельных мастеров, развитие специализированного образования и формирование профессиональной преемственности.

Лидия Нови и Татьяна Острогорская: сопоставление художественных методов

Сопоставление творческих методов Л. Нови и Т. Острогорской позволяет выделить две стратегии работы с историческим материалом в советском кино – реконструктивную и стилизационную.

Под реконструктивным подходом в настоящей работе понимается ориентация на изучение музейных и архивных источников, исторического кроя, фактур и иконографии с целью максимально последовательного воссоздания костюма эпохи. Под стилизационным подходом понимается преобразование исторической формы – силуэта, цвета, декора – в соответствии с характером персонажа, жанровой условностью и общей стилистикой фильма. Оба подхода не являются взаимоисключающими: в практике одного художника могут сочетаться элементы реконструкции и стилизации, однако соотношение этих элементов позволяет говорить о преобладающей стратегии.

Ярким примером реконструктивного подхода является творчество Лидии Нови. Для неё определяющим было изучение музейных и архивных источников, иконографии, исторического кроя, фактур тканей и декоративных деталей. В работе над фильмом «Борис Годунов» (1986) историческая достоверность среды становится основой экранного образа. Столкнувшись с дефицитом подлинных старинных тканей, Нови прибегала к созданию современных аналогов, мастерски имитируя фактуру парчи и дорогостоящих материалов. Костюм в этом случае должен был обеспечить историко-бытовую достоверность и включить персонажа в реконструируемую эпоху.

Реконструктивный подход Нови не означал буквального копирования музейных образцов. Историческая форма служила основой, которая преобразовывалась с учётом экранной выразительности, движения актёра и условий съёмки. Однако логика работы оставалась исследовательской: художник искал визуальные аналоги исторических материалов, изучал конструкцию и декор, а затем воспроизводил их доступными средствами.

Иной стратегии придерживалась Татьяна Евгеньевна Острогорская (1918-1993), работавшая в Ленинграде как художник театра и кино. В ЦГАЛИ СПб представлены её эскизы костюмов и декораций, а также документы, связанные с её биографией и творческой деятельностью. Это позволяет рассматривать её практику не только по экранному результату, но и по сохранившимся проектным материалам.

Одним из наиболее значительных направлений кинематографической работы Острогорской стало сотрудничество с Яном Фридом, начавшееся с фильма «Зелёная карета» (1967). В последующих картинах – «Собаке на сене», «Доне Сезаре де Базане», «Тартюфе» – костюм становится важной частью пластической организации образа. В её работе значимы не только силуэт и декоративное оформление, но и соответствие костюма характеру персонажа и общей стилистике фильма.

Острогорская разрабатывала костюм применительно к конкретной постановке, учитывая свойства ткани, конструкцию одежды, возможности актёрского движения и особенности экранной съёмки. Особое место в её практике занимали исторические костюмы. Работа с историческим материалом предполагала обращение к живописным источникам, музейным коллекциям и деталям исторического кроя. По свидетельствам современников, художница внимательно изучала произведения старых мастеров, фиксировала в блокноте детали костюма – покрой, швы, украшения (Кузнецов, 1981).

Для Острогорской более характерен стилизационный подход. Она также обращалась к живописным источникам, музейным коллекциям и деталям исторического кроя, однако историческая форма становилась для неё отправной точкой для создания самостоятельного экранного образа.

Особенно наглядно эта стратегия проявилась в телефильме «Д'Артаньян и три мушкетёра» (1978), где работа Острогорской демонстрирует стилизационный подход наиболее последовательно. Исторические детали не реконструируются буквально, а преобразуются в соответствии с системой персонажей и общей театрализованной стилистикой фильма.

Кардинал Ришелье (Александр Трофимов) представлен в красной гамме. У Рошфора (Борис Клюев) и шпионов кардинала преобладают тёмные тона. Сочетание чёрного и серебряного в костюме кардинала противопоставлено бело-золотой гамме королевского образа (Кузнецов, 1981).

Особого внимания заслуживает костюм Миледи. В создании её экранного образа существенную роль сыграла сама Маргарита Терехова: предложенные художником варианты платьев актрису не удовлетворили, после чего она использовала элементы мужского костюма – полупрозрачную рубашку, лосины, сапоги, плащ и шляпу с красным пером. Историческая форма в данном случае была сознательно преобразована в соответствии с образом героини. По воспоминаниям Георгия Юнгвальд-Хилькевича, рубашку Бекингема Терехова выбрала во Львове (Юнгвальд-Хилькевич, Юнгвальд-Хилькевич, 2000, с. 373).

Второй костюм Миледи – чёрное платье с бархатной отделкой и светлым мехом. Силуэт носит характерные признаки исторического костюма, однако в экранном образе они подчинены общей стилизации картины. В результате костюм оказывается не реконструкцией определённого исторического наряда, а средством создания самостоятельного сценического образа (Сажина, 1981).

Костюмы Анны Австрийской (Алиса Фрейндлих) строятся на сочетании белого, золотого и голубого. Испанские мотивы подчёркиваются использованием чёрной мантильи и аксессуаров. В сцене с лютней во второй серии костюм королевы выдержан в характерной для испанского костюма стилистике: закрытое платье и жёсткая форма юбки формируют особую пластическую характеристику персонажа.

Костюм Бекингема (Алексей Кузнецов) строится на тёмно-золотой гамме и насыщенном декоративном оформлении. В отдельных деталях можно увидеть обращение к представлениям о герцоге как о заметной фигуре в придворной моде. В сцене встречи с д'Артаньяном в Лондоне чёрная рубашка с зелёным воротником выделяет Бекингема внутри общей цветовой структуры эпизода (Кузнецов, 1981; Сажина, 1981).

Костюм д'Артаньяна (Михаил Боярский) представляет другой принцип взаимодействия с исторической формой. Знаменитая вязаная кофта с «крылышками» была изготовлена специально для актёра. Её конструкция не соответствует историческому костюму XVII века и представляет собой сознательную стилизацию. В дальнейшем герой получает белую рубашку с оборкой, кожаные бриджи и колет. Отдельные детали, в том числе небольшие расшитые сумочки на поясе, работают как элементы визуальной характеристики персонажа (Юнгвальд-Хилькевич, Юнгвальд-Хилькевич, 2000).

Костюм Констанции (Ирина Алфёрова) визуально занимает промежуточное положение между костюмами придворной знати и более простыми бытовыми нарядами. Плотность ткани, сдержанная цветовая гамма и отсутствие демонстративно дорогой отделки визуально отличают Констанцию от придворной среды. Цветовая организация костюма также связывает её образ с костюмом д'Артаньяна (Кузнецов, 1981).

Костюмы мушкетёров при первом появлении содержат элементы индивидуальной характеристики. Арамис (Игорь Старыгин) представлен в холодной гамме с использованием фактурной ткани; костюм Портоса (Валентин Смирницкий) отличается более заметной декоративностью, золотой отделкой и пером; Атос (Вениамин Смехов) характеризуется сдержанным элегантным кроем, соответствующим образу обедневшего графа (Сажина, 1981).

В «Д'Артаньяне и трёх мушкетёрах» Острогорская не стремится к единой модели исторической реконструкции. Исторические формы, цвет и декоративные элементы преобразуются в соответствии с системой персонажей и общей театрализованной стилистикой фильма.

Таким образом, подводя итог сопоставлению, следует отметить, что различие между Нови и Острогорской не следует рассматривать как противопоставление «правильного» и «неправильного» исторического костюма. В обоих случаях историческая форма становилась материалом художественного проектирования, но способы её преобразования определялись разными творческими задачами. У Нови преобладает реконструктивная логика и стремление к достоверности; у Острогорской – стилизационная, игровая, театрализованная логика, при которой костюм подчинён пластике персонажа, жанровой условности и общей стилистике фильма. Эти две стратегии сосуществовали в советском кино и определяли неоднородность экранного костюма.

Значение работы художников по костюмам для визуальной культуры советского кино: сохранение, повторное использование, профессиональная рефлексия

Значение профессиональной практики Л. Нови и Т. Острогорской для визуальной культуры советского кино определяется несколькими аспектами. Во-первых, они участвовали в формировании профессионального языка художника по костюмам, соединявшего историческое исследование, проектирование одежды и создание экранного образа. Во-вторых, их работы показывают, что костюм является не производственной деталью, а элементом визуальной драматургии фильма. В-третьих, их наследие существует сегодня в разных формах: в музейных собраниях, студийных фондах, архивных документах, эскизах, фотографиях и самих кинолентах.

История хранения советского кинематографического костюма связана не только с музейным сохранением, но и с производственной практикой киностудий. Созданные для фильма вещи могли возвращаться в студийный оборот, использоваться повторно, переделываться и адаптироваться для других постановок. Поэтому костюм существовал одновременно как художественный объект и как элемент производственного фонда.

В работе над «Иваном Грозным» (1944-1945) Сергея Эйзенштейна использовались старинные церковные ткани и другие материалы, оказавшиеся доступными кинопроизводству в условиях военного времени. 20 января 1945 года в кинотеатре «Ударник» состоялся премьерный просмотр первой серии фильма, а в фойе была организована выставка костюмов. Этот факт показывает, что костюм воспринимался не только как часть производственного процесса, но и как самостоятельный объект публичного представления.

Отдельные элементы костюма после завершения работы над фильмом могли получать вторичное экранное использование. Тем самым экранный костюм продолжал существовать за пределами конкретной картины – в производственном фонде, выставочной практике или музейном собрании.

В «Борисе Годунове» (1986) Сергея Бондарчука Лидия Нови также работала в условиях ограниченной доступности исторических материалов. При отсутствии старинных тканей использовались современные материалы и приёмы имитации исторических фактур, позволявшие добиваться визуального эффекта парчи и других дорогостоящих тканей. Материальное ограничение в данном случае становилось одним из факторов художественного проектирования костюма.

Сохранность подлинных предметов исторического костюма, использовавшихся в советском кинопроизводстве, сегодня неоднородна: часть материалов находится в музейных и студийных собраниях, тогда как другие известны преимущественно по эскизам, фотографиям и киноматериалам. Архивный фонд. Т. Е. Острогорской в ЦГАЛИ СПб позволяет изучать её практику не только по экранному результату, но и по сохранившимся проектным материалам.

Педагогическая работа Л. Нови во ВГИКе и созданная вместе с О. Кручининой мастерская художников кино и телевидения по костюму стали важным этапом институционализации профессиональной подготовки. Профессиональная компетенция художника по костюмам включает исследовательскую, проектную и художественную составляющие. Их сочетание позволяет костюму выполнять функцию самостоятельного элемента визуальной драматургии фильма.

Таким образом, значение работы Нови и Острогорской шире отдельных фильмов. Они заложили основы профессиональной преемственности и показали два пути работы с историческим материалом – реконструктивный и стилизационный.

Заключение

История становления профессии художника по костюмам в советском кино представляет собой процесс постепенной профессионализации, связанный с развитием киностудийной практики, накоплением специализированного опыта и формированием профессионального образования. Важным результатом этого процесса стало осознание костюма не только как производственного элемента фильма, но и как части его художественной структуры.

Сопоставление Лидии Нови и Татьяны Острогорской показывает, что работа с историческим костюмом в советском кино могла строиться по-разному – в логике реконструктивного или стилизационного подхода. Для Нови существенное значение имели исследование источников, музейная и архивная информация, работа с фактурой и поиск визуальных аналогов исторических материалов. Острогорская также обращалась к историческим источникам, но активнее использовала стилизацию, цветовую организацию и конструктивную выразительность костюма для характеристики персонажа.

Эти различия не следует рассматривать как противопоставление «правильного» и «неправильного» исторического костюма. В обоих случаях историческая форма становилась материалом художественного проектирования, но способы её преобразования определялись различными творческими задачами. Историческая основа могла сохраняться максимально последовательно, а могла преобразовываться в соответствии с пластикой персонажа, жанровой условностью и общей стилистикой фильма.

Материальные условия советского кинопроизводства также влияли на художественные решения. В работе Нови это проявлялось, в частности, в использовании современных материалов и фактур, способных воспроизводить визуальные свойства исторических тканей. В практике Острогорской выразительность костюма нередко строилась посредством конструкции, цвета и декоративной организации.

Профессиональное наследие обеих художниц существует сегодня в различных формах – в музейных собраниях, архивных фондах, эскизах, фотографиях и самих кинолентах. Их значение определяется не только сохранившимися предметами и проектными материалами, но и тем вкладом, который они внесли в формирование профессионального языка советского художника по костюмам – специалиста, соединявшего историческое исследование, проектирование одежды и создание экранного образа.

Перспективы исследования связаны с дальнейшим изучением архивных фондов художников по костюмам, региональных киностудий, практик сохранения и повторного использования кинокостюма, а также с подготовкой цифровых каталогов эскизов и костюмных коллекций.

Материалы исследования | Research materials

1. А зори здесь тихие...: двухсерийный художественный фильм (военно-психологическая драма) / реж. С. Ростоцкий. СССР, 1972.
2. Александр Невский: художественный фильм (историческая драма) / реж. С. Эйзенштейн. СССР, 1938.
3. Андрей Рублёв: художественный фильм (историко-философская драма) / реж. А. Тарковский. СССР, 1966.
4. Бег: двухсерийный художественный фильм (историко-психологическая драма) / реж. А. Алов, В. Наумов. СССР, 1970.
5. Белый Бим Чёрное ухо: двухсерийный художественный фильм (социальная драма) / реж. С. Ростоцкий. СССР, 1977.
6. Благочестивая Марта: художественный телефильм (музыкальная комедия) / реж. Я. Фрид. СССР, 1980.
7. Борис Годунов: художественный фильм (историческая драма) / реж. С. Бондарчук. СССР, 1986.
8. Д'Артаньян и три мушкетёра: трехсерийный художественный телефильм / реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич. СССР, 1978.
9. Зелёная карета: художественный фильм (биографическая драма) / реж. Я. Фрид. СССР, 1967.
10. Иван Грозный: художественный фильм / реж. С. Эйзенштейн. СССР, 1944-1945.
11. Семнадцать мгновений весны: 12-серийный художественный телефильм (военная драма) / реж. Т. Лиознова. СССР, 1973.
12. Собака на сене: двухсерийный художественный телефильм (музыкальная комедия) / реж. Я. Фрид. СССР, 1977.
13. ЦГАЛИ СПб – Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Личный фонд Острогорской Т. Е. Ф. 680. Документы к биографии и творчеству; эскизы декораций и костюмов к фильмам и спектаклям.
14. Цирк: художественный фильм (музыкальная комедия) / реж. Г. Александров. СССР, 1936.

Источники | References

1. Галаджева Г. Г. Проблемы искусства костюма в советском историко-революционном фильме. М., 1982.
2. Герц Э. В., Лунина И. В., Пангилинан Г. И. Кинокостюм. Макет. Моделирование. Реконструкция исторического костюма. М.: Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, 2019.
3. Дашкова Т. Ю. Телесность – идеология – кинематограф: визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
4. Кузнецов А. Вступительная статья // Татьяна Острогорская. Выставка произведений: каталог / авт. вступ. ст. Е. А. Сажина. Л.: Художник РСФСР, 1981.
5. Мясников Г. А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1931-1945). М.: Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, 1979.
6. Мясников Г. А. Очерки истории советского кинодекорационного искусства (1918-1930). М.: Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, 1975.

7. Сажина Е. А. Вступительная статья // Татьяна Острогорская. Выставка произведений: каталог. Л.: Художник РСФСР, 1981.
8. Слуцкая П. Г. Художник в советском кинематографе начала 1980-х годов: выставочные и дискурсивные практики // Университетский научный журнал. 2026. № 92. https://doi.org/10.25807/22225064_2026_92_55
9. Слуцкая П. Г. Эскиз кинокостюма в условиях цифровой трансформации: от графического искусства к медиаформам // Университетский научный журнал. 2025a. № 87. https://doi.org/10.25807/22225064_2025_87_18
10. Слуцкая П. Г. Эскизы костюмов для кино как самостоятельное произведение искусства (на примере работ Екатерины Шапкайц к фильму «Викинг») // Журнал интегративных исследований культуры. 2025b. Т. 7. № 1. https://doi.org/10.33910/2687-1262-2025-7-1-78-87
11. Харькова Д. А. Костюм как средство изобразительной выразительности в создании кинообраза (на примере фильмов А. А. Тарковского): дисс. … к. иск. М., 2017.
12. Юнгвальд-Хилькевич Г. Э., Юнгвальд-Хилькевич Н. За кадром. М.: Центрполиграф, 2000.
13. Ovtchinnikova A. Dressing Poetics: The Costume-Image in Soviet Poetic Cinema. Aalto University, 2024.

Информация об авторах | Author information

RU

Слуцкая Полина Геннадьевна[1]
[1] Высший художественно-технический институт, г. Санкт-Петербург

EN

Polina Gennadievna Slutskaya[1]
[1] Higher Art and Technical Institute, St. Petersburg

[1] *slutskayp@gmail.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 30.09.2026; опубликовано online (published online): 16.11.2026.

Ключевые слова (keywords): художник по костюмам; советское кино; Лидия Нови; Татьяна Острогорская; costume designer; Soviet cinema; Lidia Novi; Tatyana Ostrogorskaya.