

КОСТЮМ ПЕРСОНАЖА ЯК МАРКЕР У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

ID ORCID 0000-0003-4698-9785

Зоя АЛФЬОРОВА

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Стаття присвячена маркерним особливостям костюму в сучасному українському кінематографі. Метою статті є осмислення костюму персонажа як маркера в сучасному українському кінематографі. Обрані для аналізу українські фільми не є повним репрезентативним матеріалом із зазначеної проблеми, яка досі залишається малодослідженою у вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі. Наведені приклади маркерних особливостей костюму в сучасному українському кінематографі виявляють основні їх прояви, репрезентуючи маркери персонажних характеристик у кіно як у чоловічому костюмі, так і в костюмі жіночому. Методологія дослідження базується на методах загальнотеоретичного, формально-стилістичного та колористичного аналізу костюму для чоловічих та жіночих персонажів у кіно часів незалежності України. Авторка аналізує публікації, в яких досліджується стан наукового дискурсу України та інших країн щодо зазначеної проблеми. На прикладах аналізу кінематографічних костюмів таких художниць з костюму як Антоніна Белінська, Олена Гресь, Марія Квітка, Ірина Кліба, Надія Кудрявцева, Ольга Навроцька, Гала Отенко, Людмила Семикіна, Світлана Симонович, Тетяна Федотова, Наталія Цибулько доведено, що існує пряма кореляція між творчим задумом кінематографічного твору та костюмами його персонажів. У кінематографі костюми персонажів відіграють важливу роль у створенні образу, візуального наративу та атмосферності фільму. Костюми персонажів завжди враховують контекст кінематографічної дії. Виявлено, що типовими маркерними характеристиками костюмів персонажів є соціальностатусно та класово маркерні характеристики; психологічно-індивідуальні маркерні характеристики; маркерні характеристики гендерного характеру; маркерні характеристики вікового та освітнього статусу; ідеологічні та символічні маркерні характеристики; маркерні характеристики наративного характеру, які дозволяють простежити еволюцію образу персонажа протягом фільму. Визначено, що всі властивості костюму (від форми до оздоблення) стають частиною маркування персонажа як частини образної структури фільму.

Ключові слова: Україна, сучасність, український кінематограф, костюм, персонаж

ВСТУП

Аналіз маркерної ролі костюму в кінематографі є актуальним сьогодні, оскільки кіноіндустрія зазнала протягом останніх десятиліть значних змін у технологічному плані. Сучасні спецефекти, використання цифрових технологій та нові підходи до дизайну костюмів дозволяють створювати складніші та багатшаровіші візуальні образи в кіно. Сьогодні костюм може бути не лише інструментом розкриття особистості персонажа, а й елементом, що формує візуальний стиль фільму в цілому. У цьому контексті аналіз костюму стає невід'ємною частиною розуміння сучасної кінематичної мови.

Український кінематограф ХХІ ст. суттєво змінився. В умовах глобалізації та посилення громадських рухів, таких як фемінізм, расові та етнічні рухи, постання питань щодо відновлення ідентичності нашого народу, костюм в українському кіно є важливим маркером для позначення соціального становища, ідентичності чи гендерних ролей персонажів. Сучасні українські фільми початку ХХІ ст. активно досліджують питання інклюзивності, що робить костюм важливим індикатором для відображення цих проблем. Костюм персонажів у фільмах нерідко стає частиною суспільної свідомості, а стиль тих чи інших героїв надихає глядачів на нові образи та тренди. У цьому контексті дослідження костюму як маркера в українсько-

му кінематографі допомагає зрозуміти, як візуальні образи впливають на сприйняття особистостей та суспільств.

ДОСЛІДНИЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ТЕМИ

Наукові праці, дотичні до зазначеної проблеми, можна поділити на дві основні групи: перша – це публікації, присвячені дизайну костюму взагалі, друга – це праці, які осмислюють роль костюму в кінематографі.

До першої групи можна віднести розвідки представників трьох українських наукових шкіл, які досліджують проблеми дизайну одягу: харківської, київської та львівської. У публікаціях представниць харківської наукової школи О. Лагоди, В. Гурдіної, В. Будяк та їх учнів розглядаються різні аспекти дизайну костюму (від проблеми формотворення, художньо-образних особливостей костюму до проблеми трансформації українського традиційного вбрання в дизайні сценічного костюму та інших аспектів дизайну костюму взагалі). У працях представників київської наукової школи К. Пашкевич, О. Колосніченко, Т. Кротової, Н. Чупріної, Г. Кокоріної та ін. теж узагальнюються (або деталізуються) певні аспекти дизайну костюму (проблеми осмислення класичного костюма в європейській моді XIX – початку XXI ст., проблеми розроблення методів реконструкції українського чоловічого костюма, сучасних тенденцій формоутворення чоловічого одягу взагалі та інших цікавих аспектів дизайну одягу). Найстаріша наукова школа дизайну одягу в Україні, львівська, під керівництвом З. Тканко на сьогодні досліджує і проектує костюм як вид декоративно-ужиткового мистецтва, науковці та практики цієї школи визначають особливості промислового моделювання тощо. Англомовні видання узагальнюючого характеру призначені як для початківців-дизайнерів і аматорів (цікаве видання Розмарі Інгем та Ліз Кові, до прикладу [22]), так і для науковців-фахівців з дизайну жіночого костюму на межі століть (наприклад фундаментальне дослідження Джін Ханнісетт [21] або праця Хіларі Девідсон «Сукня в епоху Джейн Остін: мода епохи Регентства» [19]).

Друга група досліджень дизайну костюму – це праці, в котрих дизайн костюму як розглядається у різних культурних контекстах, враховуючи й кінематограф, так і конкретно досліджує вплив моди на світову кіноіндустрію. Дебора Надулман Лендіс у своїй фундаментальній роботі «Дизайн костюмів» у серії «FilmCraft» теж звертається до проблем дизайну костюмів для кінематографу, аналізуючи, зокрема, і досвід Голлівуду. У книзі [25] наведено інтерв'ю з 16 провідними дизайнерами костюмів для американського кіно, враховуючи переможців премії «Оскар» та її номінантів. Д. Н. Лендіс звертається до тем взаємодії дизайнерів з режисерами та

акторами, вибору матеріалів на костюми для фільмів, адаптації костюмів до творчого задуму фільму [25]. Це видання є цікавим і для теоретиків, і для практиків з дизайну костюмів для кіноіндустрії, оскільки ілюстроване численними фотографіями, ескізами сценічних костюмів з американського досвіду та кадрами з фільмів. Приблизно так структурована і праця Елізабет Ліз «Дизайн костюмів у кіно: ілюстрований путівник по роботах 157 великих дизайнерів» [26], це видання є цінним ресурсом для професіоналів у галузі моди та костюмів, істориків кіно, а також для всіх, хто цікавиться історією костюмного дизайну в кінематографі. У дослідженні Джей Джоргенсен «Едіт Хед: П'ятдесятирічна кар'єра найвидатнішого голлівудського художника з костюмів» характеризується кар'єру Едіт Хед, однієї з найвпливовіших костюмерів Голлівуду, з 35 номінаціями на Оскара та понад 400 фільмами [23]. Дитяча біографія Едіт Хед наводиться і в книзі Жанни Вокер Харві та Діани Толедано [20]. Річард Ла Мотт у книзі «Дизайн костюмів 101: Бізнес і мистецтво створення костюмів для кіно та телебачення» [24] досліджує проблему практичних аспектів створення зазначених костюмів, котра охоплює як творчі, так і ділові аспекти професії. Ненсі Капаччо в книзі «Дизайн костюмів у телебаченні та кіно» [18] звертається до молодого покоління читачів та надає опис процесу створення костюмів, включаючи дослідження, командну роботу, бюджетування та увагу до деталей.

Книга Ю. Горбачова «Мистецтво костюма: теорія та практика» [2] є дослідженням естетики та дизайну костюму в контексті розвитку сценічних практик і кіно. Дослідник розглядає теоретичні основи композиції костюму, його історичний розвиток, а також практичні аспекти проектування костюмів. Оскільки це узагальнююча наукова робота, то її автор не деталізує проблематику костюму в кінематографі. Анна Баштова у розвідці «Мода і кіно: 100 років разом. Як фільми формують тренди» [1], аналізуючи образи в культових фільмах, досліджує, як кінематограф впливає на модні тенденції. Упорядники Олена Ковальчук, Лілія Волошина, Тетяна Руденко, Богдан Поліщук у книзі «Український театральний костюм XX – XXI ст. Ескізи» торкаються проблематики розвитку театального костюму в Україні протягом понад століття [17]. Аналізуючи творчість українських дизайнерів сценічного костюму, упорядники [17] навели 80 кольорових ескізів костюмів до театральних постановок, створених 22-ма українськими художниками-сценографами, серед яких Олександра Екстер, Василь Кричевський, Анатоль Петрицький та інші. Утім, на сьогодні вже є очевидним, що в Україні бракує системних досліджень проблеми створення костюмів для вітчизняної кіноіндустрії.

Метою статті є осмислення костюму персонажа як маркера в сучасному українському кінематографі. Виходячи з цього, авторка ставить наступні завдання: виявити основні типи маркерних

характеристик костюму персонажів у кінематографічних творах; проаналізувати маркерні ознаки чоловічого костюму, репрезентовані сучасними дизайнерами та художниками з костюмів у вітчизняному кіно; охарактеризувати маркерні ознаки жіночого костюму, репрезентовані сучасними дизайнерами та художниками з костюмів в українському кінематографі.

Методика дослідження зумовлена його метою та завданнями й базується на застосуванні як загальнонаукових методів аналізу, так і власне мистецтвознавчих. Так, метод формально-стилістичного аналізу дозволив проаналізувати маркерні особливості репрезентацій костюму персонажа у сучасному українському кінематографі. Завдяки методу колористичного аналізу, в статті проаналізовано основні колористичні прийоми зазначених репрезентацій.

ОДЯГ ЯК МАРКЕР В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Український кінематограф завжди демонстрував розмаїття тем, репрезентованих на екранах. Творчі задуми сучасних українських кінорежисерів, утілювані з початку XXI ст., – це і «побутові» кінокартини, в яких змальовувалося життя пересічних українців, історично-культурні екранні дослідження історії боротьби українського народу за незалежність, це і фантастичні та фантазійні кінострічки тощо. Наявність такого розмаїття свідчить про демократичний розвиток країни та її національного кінематографа. З початком російсько-української війни національний кінематограф звернувся до воєнної тематики, що є об'єктивним явищем. Утім, завжди існувала пряма кореляція між творчим задумом кінематографічного твору та костюмами його персонажів. У кінематографі костюми відіграють важливу роль у створенні образу, візуального наративу та атмосферності фільму. Костюм персонажа вказує на: його професію; рівень достатку (дорогі тканини, брендовий одяг – для багатих; поношений і простий – для бідних); освіту й належність до певної соціальної групи (уніформа, академічна мантія тощо). Костюми персонажів завжди враховують контекст кінематографічної дії. Костюми сигналізують про період, у якому розгортається кінематографічна дія (мода 1920-х, обладунки Середньовіччя, футуристичні вбрання). Водночас не стилізація, а автентичність історичного костюму допомагає глядачеві «зануритись» у потрібний час та місце.

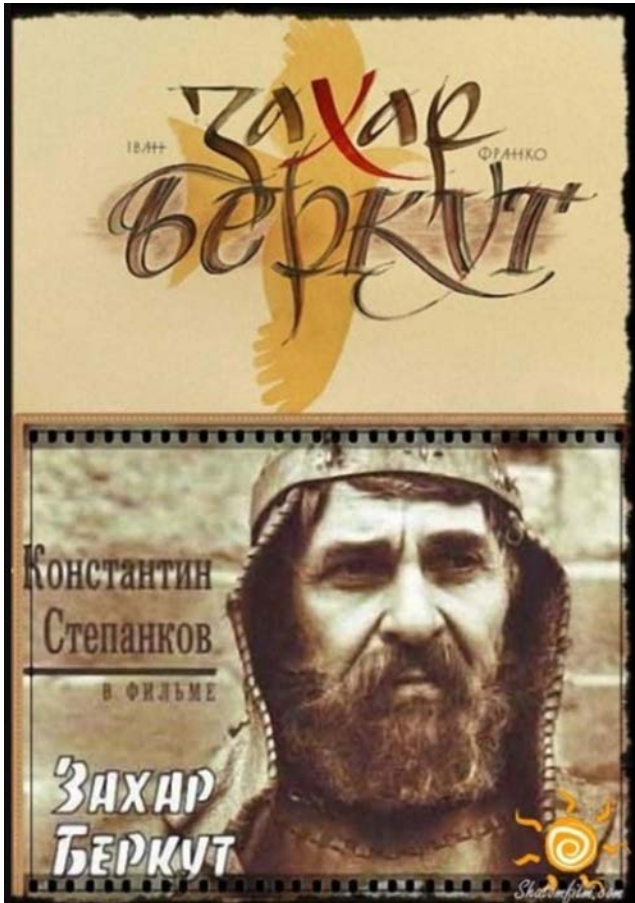
Таким чином, маркування костюмом персонажа історичної, культурної або етнічної ідентичності стають важливими відносно від завдань творчого задуму фільму. До прикладу, елементи національного одягу, орнаменти, аксесуари, кольори – все це відбиває етнічну приналежність персонажа або місце дії. Персонаж фільму є носієм певної психо-

логічної характеристики. Психологічний стан та характер персонажа теж передаються через його костюм: важливою є колірна гама костюму (яскраве – енергія, радість; темне – депресія, небезпека), його форма та фактура (жорсткі лінії – холодність, влада; м'які тканини – вразливість), ступінь охайності чи хаотичності одягу також говорить про внутрішній стан героя конкретного фільму. Також костюм може бути пов'язаний із функцією персонажа в сюжеті (наприклад супергеройські костюми з прихованими можливостями, броня та приховані гаджети репрезентують персонажа як супергероя або фантастичну істоту), а елементи костюму персонажа й аксесуари можуть мати значення у розвитку сюжету (наприклад каблучка, плащ, знак на одязі тощо). Отже, типи маркерних характеристик костюму персонажів у кінематографічних творах можуть охоплювати доволі широкий діапазон характеристик: від соціокультурних та етнічних, психологічних до функціональних.

ЧОЛОВІЧІ КОСТЮМИ В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМАХ

Чоловічі костюми в сучасних українських фільмах (2000–2025) виконують важливу функцію соціокультурних маркерів, відображаючи зміни в ідентичності, політиці, класовій структурі, гендерних ролях та національній самосвідомості, є репрезентацією тіла як носія культурного коду. Ветеранка-художниця з костюмів Людмила Семикіна завжди могла у звичайних речах знайти їхнє сакральне значення і створити тим самим незабутній світ речей та одягу. Із кожним порухом голки вона доводила, що костюм є часткою народної душі й має велике історичне і художнє значення. Людмила Семикіна була художницею з костюмів і одним з головних помічників режисера Леоніда Осики у картині «Захар Беркут» (перша екранізація). Надихнувшись іще в юності Михайлом Врубелем, Людмила Семикіна вносила імпресіоністичні елементи у фільм, віддаючи тим самим перевагу світлу, дотику, кольоровій вібрації (іл. 1, 2). Своєю роботою над фільмом мисткині вдалося підкреслити пластичні, аристократичні лінії, які возвеличують наш етнос. Чемно і делікатно вона наголосила на красі національного одягу [12].

У фільмі «Мамай» (2003) режисера Олеса Саніна художниками з костюмів були Гала Отенко та Ірина Кліба (іл. 3). Їхня робота відіграла ключову роль у візуалізації історичного контексту та культурної ідентичності персонажів. А підхід до дизайну костюмів поєднує в собі увагу до деталей, історичну достовірність і художню виразність, що дозволяє глибше зрозуміти персонажів та їхній світ. Сюжет фільму будується навколо українського козака, який, рятуючись від смерті після поразки у бою, опиняється на самоті у степу [9].



Іл. 1. «Захар Беркут» (1971) режисера Леоніда Осики

Козака знаходить та виходжує кримська татарка, дружина загиблого воїна. Між ними, попри належність до ворогуючих народів, народжуються почуття та зв'язок.

Історія персонажів подається як дві паралельні легенди: одна від особи козака, інша від кримсько-татарської жінки. Ці дві культури начебто протистоять, з'єднуються лише у долі. Козак, символ свободи й опору, і жінка – образ землі, тиші та глибинної сили – стають утіленням вічної історії про кохання, війну та прощення (іл. 4). Оскільки фільм «Мамай» – це філософська притча, в якій переплітаються кримськотатарська та українська міфології, то дизайнери застосували традиційний крій з елементами історичного народного та кочового костюму. Це не історична драма в буквальному сенсі, а медитативний роздум про культуру, долю та людські зв'язки. Тому доречними стали вільні силуети: туніки, сорочки, шаровари, плащі – адже у фільмі увага акцентується на чоловічому тілі, тому тканини не облягають його, дозволяють легко рухатися, що важливо для кочового способу життя. Плащі та накидки персонажів-чоловіків виконані часто зі щільної тканини, з широкими плечима, що створюють силует воїна або мандрівника.

Робота Гали Отенко та Ірини Кліби в галузі костюмного дизайну демонструє їхнє глибоке розу-



Іл. 2. «Захар Беркут» (1971) режисера Леоніда Осики



Іл. 3. «Мамай» (2003) режисера Олесь Саніна

міння культурних контекстів, здатність візуально передавати складні історичні та емоційні шари через одяг персонажів. Дизайнерки застосували переважно натуральні тканини: шерсть, льон, бавовну, сукно, а також шкіру на широкі шкіряні пояси, головні убори та взуття. Історична стилізація чоловічих костюмів у фільмі вимагала грубо вироблених або (свідомо) поношених тканин для костюмів чоловічих персонажів – це додало правдоподібності та автентичності усьому фільму. Природна кольорова гама тканин (переважають землясті, приглушені тони: охра, коричневий, сірий, чорний, темно-зелений) повністю відповідає творчому задуму кінокартини Олесь Саніна, адже ці кольори відбивають близькість до природи та прагнення уникнути навмисної декоративності – підкреслюючи суворість побуту персонажів.

Суворість побуту підкреслена й аскетичними деталями чоловічих костюмів «Мамая»: пояси та чоловічі костюми іноді оздоблені простими металевими елементами. Дизайнерки зауважили й різницю в головних уборах чоловіків-персонажів: у татар – хутряні тюбетейки або шапки з захистом



Іл. 4. Козак. «Мамай» (2003) режисера Олеся Саніна



Іл. 5. Татари. «Мамай» (2003) режисера Олеся Саніна

від стріл (іл. 5); у козаків – черкески з папахами або прості пов'язки. Взуття теж пристосовано до війн та мандрів: це м'які шкіряні чоботи та постоли. Безумовно, персонажі фільму озброєні: піхви, кинджали, шаблі є частиною чоловічих костюмів, адже відбивають роль чоловіка як воїна. Декорування – вишивка чи тасьма – рідкісне у фільмі, але зустрічається в українських персонажів як символ культурної приналежності. Чоловічі костюми фільму «Мамай» підкреслюють контраст між двома культурами: українською та кримськотатарською. Персонаж Мамай (татарин) носить костюм, що підкреслює аскетизм, відчуженість, зв'язок з кочовим світом. Український козак, врятований Мамаєм, одягнений у традиційний козацький костюм, що підкреслює його походження та внутрішню стійкість. Таким чином, робота Гали Отенко та Ірини Кліби у фільмі «Мамай» є прикладом того, як костюм може бути не просто одягом, а важливим елементом оповідання, котрий відображає культурні та історичні контексти, що на їх основі відзнятий фільм.

Фільм «Захар Беркут» (2019) режисера Ахтема Сеїтаблаєва – це не лише епічна історія боротьби [4], а й майстерно створений візуальний світ, де костюми відіграють ключову роль у формуванні образів персонажів (іл. 6, 7). Художниця (дизайнерка) з костюмів Антоніна Белінська та її коман-



Іл. 6. «Захар Беркут» (2019) режисера Ахтема Сеїтаблаєва

да витратили понад пів року на розроблення понад 600 оригінальних костюмів, використовуючи виключно натуральні матеріали та автентичні техніки.

Основні маркерні характеристики костюмів персонажів фільму режисера Ахтема Сеїтаблаєва різні. Якщо Захар Беркут – це людина природи, персонаж символізує культурний код українського народу, то його костюм виконаний із домотканого лляного полотна, що підкреслює його зв'язок з народом та природою (іл. 6). Образ татарського хана Бурунди, ватажка монголо-татарського війська, яке вторгається в Карпатські землі, символізує зовнішню загрозу для волелюбних горян і виступає антагоністом як для Захара Беркута, так і для всієї спільноти, котра захищає свою землю та незалежність. Костюм Тугарина Вовка, чий образ символізує його статус воеводи та прагнення до влади, – найбагатший у фільмі, включає натуральну шкіру, хутро, дорогі прикраси та зброю.

Костюми у фільмі ретельно відтворюють середину XIII ст., тут використано техніки вибійки, холодного тиснення шкіри та ручного виготовлення аксесуарів. Це дозволяє глядачеві зануритися



Іл. 7. «Захар Беркут» (2019) режисера Ахтема Сеїтаблаєва



Іл. 8. Татари. «Захар Беркут» (2019) режисера Ахтема Сеїтаблаєва

в атмосферу того часу. Культурна та етнічна ідентичність персонажів підкреслена використанням карпатських прикрас, таких як колти, ряси та фібули, й акцентує етнічну приналежність персонажів та їхній зв'язок з традиціями. Чоловічі костюми фільму «Захар Беркут» (сучасна екранізація) враховують психологічний стан і характер персонажів: у Тугарина Вовка розкішний костюм відображає жорстокість та прагнення до влади. У Захара Беркута скромний, але міцний костюм символізує мудрість, стійкість і зв'язок персонажа з народом. Костюми розроблено з урахуванням зручності для акторів під час зйомок бойових сцен, що дозволяє людям вільно рухатися та взаємодіяти з оточенням. Костюми відображають архетипи героїв: Захар Беркут як мудрий лідер, Тугарин Вовк як жорстокий загарбник, а інші персонажі через вбрання демонструють свою роль у суспільстві та сюжеті, до прикладу, татари – як «загарбницька сила» (іл. 8). Використання натуральних матеріалів, автентичних технік та історичних референсів надає фільму епічного вигляду. Костюми у фільмі «Захар Беркут» не лише виконують естетичну функцію, а й глибоко інтегровані в розповідь, допомагаючи розкривати характери персонажів, їхній соціальний статус та внутрішній світ. Костюми є важливим інструментом візуального наративу, що підсилює загальну атмосфе-



Іл. 9. «Толока» (2020) режисера Михайла Ілленка

ру фільму. Антоніна Белінська була художницею з костюмів не тільки у фільмі «Захар Беркут», а й у «Сторожовій заставі», а також є креативною директоркою власного бренду TONiA. Бренд TONiA отримав визнання в українській модній індустрії, вигравши премію від бренду взуття Kachorovska на Ukrainian Fashion Week.

Використання в інших фільмах з етнічними мотивами, до прикладу в романтичній баладі та історичній драмі «Толока» (2020) режисера Михайла Ілленка, чоловічих костюмів з елементами народного одягу (вишиванки, пояси, кожухи) зумовлено творчим задумом (іл. 9), оскільки ця історична драма розповідає про долю української жінки через призму її хати (фільм знятий за мотивами балади Тараса Шевченка «У тієї Катерини хата на помості») [16], яка переживає численні руйнування та відновлення протягом 400 років історії України. «Сценарій картини – це вірш Тараса Шевченка. Закодовано у його словах багато. Ми дуже хочемо повернути зацікавленість до творчості Шевченка і з боку тих, хто прізвище «Шевченко» пов'язує тільки з футболом», – казав режисер [3]. Тут чоловічий костюм «працює» як утвердження національного тіла. Тіло тут – колективне, міфологізоване, героїзоване, пов'язане із землею, історією, культурою спротиву.

Художницею з костюмів фільму «Толока» є Тетяна Федотова. Вона працювала у складі художньо-постановчої групи, поряд з художниками Романом Адамовичем та Миколою Кіщук. Костюми акторів Іванни Ілленко, Дмитра Лінартовича, Богдана Бенюка та Ахтема Сеїтаблаєва свідчили про глибоке проникнення дизайнерів у творчий задум авторів фільму. Чоловічі персонажі, такі як козаки та селяни, представлені в костюмах, що відповідають їхньому соціальному статусу та часу. Козаки зображені у традиційному одязі з елементами військової уніформи (підкреслюється їхня військова доблесть та відданість традиціям). Кожен костюм у фільмі сповнений символізму. Наприклад, використання певних кольорів, тканин та аксесуарів допомагає підкреслити характер персонажа та його роль в історії. Деталі, такі як вишивка, головні убори та взуття, ретельно підібрані, щоб відобразити культурні та історичні



Іл. 10. Афіша до фільму «Прорвемося!» (2006)
режисера Івана Кравчишина



Іл. 11, 12. Кадри із фільму «Плем'я» (2014) режисера
Мирослава Слабошпицького

особливості різних епох. Отже, костюми у фільмі «Толока» не лише виконують естетичну функцію, а й служать важливим інструментом для передачі історичного контексту та глибини персонажів.

В українських кінодрамах 2010-х рр., наприклад у фільмах «Прорвемося!» (2006) режисера Івана Кравчишина (іл. 10), «Плем'я» (2014) режисера Мирослава Слабошпицького, «Кіборги. Герої не вмирають» (2017) режисера Ахтема Сеїтаблаєва, чоловічий костюм працює як спосіб маркувати соціальну приналежність. Молоді чоловіки у спортивному одязі, піджаках «за модою», армійській формі чи уніформі розрізняються за рівнем вбудованості в соціальну ієрархію. Тут тіло персонажа в такому костюмі – соціально дисципліноване чи мобілізоване, часто силоміць вбудоване в ієрархії.

У кінодрамі «Прорвемося!», що позиціонувалася як перший український бойовик [15], художниця з костюмів Наталія Цибулько демонструє, як костюм може бути потужним інструментом візуальної комунікації, передаючи інформацію про персонажа та його місце у суспільстві. Фільм розповідає про групу спортсменів-парашутистів, які є втягнутими у політичні інтриги та стикаються з різними труднощами на шляху до своєї мети. Сюжет поєднує елементи комедії та пригодницького жанру, що робить картину унікальним явищем в українському кінематографі. Спортивний одяг парашутистів (основних персонажів фільму) на тренуваннях та архаїчні чи недорогі повсякденні костюми (дешеві піджаки, сорочки з синтетики, мішкуваті штани) цих самих молодиків у повсякденності візуально маркують перехідний період у нашій країні: нестабільність, втрату орієнтирів, розрив між радянським минулим та

невизначеним сьогоденням. Тіло персонажа в такому костюмі – дезорієнтоване, позбавлене символічного захисту та статусу.

Кримінальна кінодрама М. Слабошпицького «Плем'я» знята без діалогів, що робить візуальне оформлення особливо значущим [14]. Костюми допомагають передати соціальний статус і характер персонажів, а також створюють атмосферу навчального закладу для глухонімих підлітків. Художниця з костюмів Олена Гресь працювала над створенням візуального образу персонажів, що особливо важливо в цьому фільмі, оскільки він знятий без субтитрів і звукових діалогів, а всі ролі виконали непрофесійні глухі актори. Костюми персонажів фільму навмисно непривабливі, звичайні та непомітні, що підкреслює бідність, занедбаність із боку суспільства та жорсткі умови інтернату (іл. 11). Багато хто з персонажів фільму теж мають спортивні костюми, дешевий одяг, однотонні куртки. Такий одяг підлітків символізує знеособлення та підпорядкування «системі» всередині інтернату. Відсутність індивідуальності в одязі передає, що підлітки живуть за законами зграї, де важливо бути частиною «племені» (іл. 12). На задум авторів, одяг персонажів служить виразом не стилю, а виживання: прості куртки, розтягнуті светри, поношене взуття – усе це свідчить про низький соціальний статус героїв кінокартини. Такі костюми підкреслюють, що персонажі перебувають на узбіччі суспільства, де про зовнішність мало хто дбає. Олена Гресь використала костюми персонажів фільму як німу, але виразну мову, щоб візуально підкреслити соціальну вразливість, ізоляцію та тваринні закони закритого світу глухонімих підлітків.



Іл. 13–15. Фільм «Червоний» (2017) режисера Зази Буадзе

У фільмі «Червоний» (2017) режисера Зази Буадзе, екранізації однойменного роману Андрія Кокотюхи, чоловічий костюм є маркером соціального статусу, ідеологічної належності та внутрішнього стану героя, особливо в умовах радянського табору післявоєнного періоду. Ця кінодрама розповідає історію воїна УПА Данила Червоного, який потрапив у 1947 р. до ГУЛАГу [13]. Світлана Симонович, художниця з костюмів фільму, спиралась на загальну зображальну концепцію творчого задуму цієї кінострічки: мінімалізм та приглушена палітра кольорів одягу, типовість табірної уніформи, контраст одягу персонажа Данила Червоного відносно інших в'язнів та наглядачів (іл. 13). Мисткиня з честю виконала це завдання і за це отримала на Національній кінопремії «Золота дзига» 2018 р. нагороду за найкращу роботу в номінації «Найкращий художник з костюмів».

Зеківські куртки, ватники, штани з латками, чоботи чи валянки, шапки-вушанки – усе виглядає функціонально, зношено, однаковісінько (іл. 14). Такий костюм є маркером тотального контролю, уніфікації особистості системою ГУЛАГу. Одяг виконаний у сіро-коричневих, земляних тонах

(сіра ватяна куртка, темні штани, worn-out гімнастюрки). Ці кольори підкреслюють пригніченість атмосфери, відсутність індивідуальності в таборі, символізують безправ'я та злам людської гідності. Персонаж Данило Червоний хоч і носить таку ж уніформу, у його поставі, охайності, спосіб носити одяг – читається спротив, внутрішня цілісність. Його зовнішній вигляд поступово змінюється: з охайного і гордого – до зношеного, але ніколи не втрачає гідності, що контрастує з іншими в'язнями. У фільмі видно різницю між одягом «начальства» (формені гімнастюрки, шкіряні реміні, кашкети) (іл. 14, 15) та в'язнів. Таким чином, костюм чітко розмежовує гнобителів і гноблених, «своїх» і «чужих» у системі радянського терору.

Після 2014 р. у контексті Революції Гідності та війни різко зростає символічна значущість військової форми й тактичного одягу. У фільмах на кшталт «Атлантида» (2019) режисера Валентина Васяновича або «Клондайк» (2022) режисерки Марини Ер Горбач військовий костюм стає маркером національного колективного тіла – жертовного, захищаючого, травмованого. Тіло персонажа у формі – це тіло в конфлікті, на грані між життям та смертю, приватним та політичним.

Військова драма «Кіборги. Герої не вмирають» режисера Ахтема Сеїтаблаєва присвячена українським військовослужбовцям, які захищають Донецький аеропорт. Художником-постановником кінокартини був Шевкет Сейдаметов, відомий український художник, декоратор тощо. Художницею з костюмів у фільмі була Надія Кудрявцева, яка працювала над створенням автентичних військових костюмів, що відповідали реаліям того часу та підкреслювали індивідуальність кожного персонажа. Надія Кудрявцева народилась у Харківській області і є випускницею Харківської академії дизайну і мистецтв (2002). Костюми у фільмі відображають реалії війни, включаючи елементи військової форми, бронежилетів та інших атрибутів, що підкреслюють суворість і героїзм персонажів (іл. 16). Робота Надії допомогла створити правдивий образ українських захисників, що сприяло глибшому зануренню глядача в атмосферу фільму (іл. 17). За свою роботу над «Кіборгами» Надія Кудрявцева була номінована на премію «Золота дзига» в категорії «Найкращий художник з костюмів» у 2018 р.

Чоловічий одяг у фільмі не просто костюм – це важливий елемент візуального та смислового оформлення, що підкреслює реалізм та індивідуальність героїв [10]. Піксельний камуфляж, нанесений на костюмну тканину для військової форми, відповідає реальній українській армійській уніформі. У фільмі кожен персонаж використовує форму індивідуально: хтось суворо за статутом, хтось – із «цивільними» елементами (це, наприклад, майки, шарфи, светри під бронежилетом). Надія Кудрявцева використала у фільмі бронежилети та каски – потерті, з подряпинами



Іл. 16, 17. «Кіборги. Герої не вмирають» (2017)
режисера Ахтема Сеїтаблаєва

та написами (часто маркером), які підкреслюють бойовий досвід українських бійців. Індивідуальні деталі чоловічої військової форми (шеврони, прапори, патчі, українські прапори, позивні, символіка підрозділів) – це деталі, які вказують на маркування саме військової ієрархічної системи. Утім, у фільмі також є суто індивідуальні деталі чоловічого костюму: пов'язки, браслети, чотки, які підкреслюють віру, пам'ять сім'ї, індивідуальність. Військові балаклави, шапки, каптури, за задумом дизайнерки, відображають умови (холод), в яких перебувають бійці, але також приховують або підкреслюють риси обличчя та втілюють певні емоції (анонімність, страх, рішучість). Деякі персонажі у фільмі носять елементи цивільного одягу: джинси, худі, кросівки, які символізують їх «вчорашнє» мирне життя. Ці деталі теж працюють як маркери: хто був студентом, хто вчителем, хто підприємцем. Кольорова гама чоловічих костюмів у фільмі переважно земляна, тьмяних тонів: хакі, сірий, чорний, коричневий. Це візуально поєднує всіх персонажів в одне ціле і підкреслює суворість умов існування наших воїнів на сході України в 2014 р. Періодично в чоловічих військових костюмах і у фільмі взагалі з'являються контрастні акценти – яскраві елементи на кшталт прапорів, налобних ліхтарів, слідів крові, що посилює драму, яку переживають персонажі. Реалізм того, що відбувається у кадри, підкреслений поношеною, але й функційністю чоловічих військових костюмів: одяг виглядає поношеним, з плямами бруду, олії, пилу. Одяг військових є практичним,

з безліччю кишень, утеплень, підкладок – це стало свідомим акцентом художниці з костюмів на ситуації виживання, а не стилі. Такі маркери разом формують вигляд справжніх «кіборгів» – не героїв з коміксів, а живих людей, котрі опинилися в екстремальній ситуації. Таким чином, соціальний статус військової форми, її стан та ставлення до неї військових і волонтерів є одним з маркерів, за яким глядач вирізняє персонажів фільму.

ЖІНОЧИЙ КОСТЮМ У СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМАХ

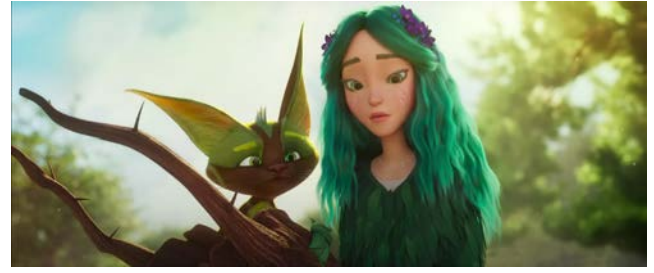
Жіночий костюм у кіно теж може слугувати потужним маркером – тобто символом чи індикатором – багатьох важливих елементів фільму, зокрема характеристик персонажів. Етнічний код нації, який зберігається насамперед у «жіночому началі», безумовно маркується і в жіночому одязі протягом тисячоліть. Оберегова функція жіночого одягу та аксесуарів багато описана у фаховій літературі, вона також частково зберігається як у сценічному костюмі, так і в костюмі персонажів фільму, зокрема й анімаційного.

Фільм «Мавка. Лісова пісня» (2023) режисерів Олександри Рубан та Олега Маламужа – це український 3D-анімований фентезі-фільм, створений студією Animagrad у рамках Film.UA Group. Продюсерка Ірина Костюк зазначає, що Сергій Созановський, співзасновник «Film.UA Group», був одним з тих, хто запропонував цю ідею [5]. Стрічка заснована на драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» та українській народній міфології. «Мавка» стала найуспішнішим анімаційним релізом в історії українського кінопрокату, зібравши понад 100 млн гривень в Україні та продемонструвавши визначні результати у міжнародному прокаті. Ольга Навроцька – українська дизайнерка, режисерка, художниця з костюмів, фотографиня, стилістка та письменниця – є засновницею бренду NAVRO та відома своєю багатогранною творчістю, що поєднує моду, мистецтво й культурну спадщину України. Ольга Навроцька розробила концепцію костюмів для головної героїні анімаційного фільму «Мавка. Лісова пісня», створила образ лісової німфи, поєднавши силуети, матеріали та орнаменти, що відображають зв'язок героїні з природою (іл. 18). Ці костюми стали основою для капсульної колекції MAVKA, представлені на Ukrainian Fashion Week та Zhongyuan International Fashion Week у Китаї.

Жіночі костюми у фільмі відіграють важливу маркерну роль: вони наголошують на індивідуальності, належності до міфологічного світу або людського суспільства, а також візуально розкривають характери героїнь. Так, Мавка – дух лісу, головна героїня фільму, її костюм став відображенням природи та внутрішнього світу: зелене плаття, стилізоване під листя, траву та квіти. Воно хіба що «росте» з її тіла, візуально зливаючись із приро-



Іл. 18. Фільм «Мавка. Лісова пісня» (2023) режисерів Олександри Рубан та Олега Маламужа



Іл. 19. Кадр з фільму «Мавка. Лісова пісня» (2023) режисерів Олександри Рубан та Олега Маламужа

дою. Елементами костюму Мавки стали орнаменти, схожі на слов'янську вишивку, листя у волоссі, вінок – маркери її зв'язку з давніми природними традиціями. Була обрана відповідна палітра кольорів: зелені, коричневі, м'яко-жовті й золотисті відтінки, які надавали образу Мавки відчуття тепла, гармонії та взагалі вітальності. Функціонально жіночий костюм Мавки «говорить» про її невинність, силу і злиття з природою, а в момент трансформації її образ стає більш символічним та сакральним. Розроблення костюмів для Мавки у співпраці з Українським інститутом історії моди стало першим досвідом Ольги Навроцької в ролі художниці з костюмів для анімаційного фільму. Вона зазначила, що важливо було створити образ, який поєднує фантазію й етнічні елементи, щоб передати атмосферу українського лісу та міфології [8].

Кирина, головна антагоністка Мавки, одягнена в розкішну сукню, що підкреслює її зловісний характер та прагнення до влади. У її костюмі, котрий контрастує з убранням Мавки, використовуються темні кольори та складні силуети, що символізують маніпулятивну та владну натуру. Суворі, темні костюми, що нагадують вбрання пострадянської буржуазії, характеризують Кирину. Хутро, шкіра, коштовності підкреслюють її прагнення виглядати владною особою. Це акцентується також і формою її костюму. На відміну від плавних ліній одягу Мавки, у Кирини костюм спирається на гострі лінії, корсет, високу посадку, які створюють відчуття сили, контролю, жорсткості. Палітра кольорів костюмів Кирини: чорний, бордовий, темно-синій – маркери небезпеки й маніпулятивності. Якщо Мавка «дихає природою» (іл. 19), то Кирина – втілення технократії та споживання.

Русалка Водяниця має костюм, що відображає її водну стихію. Це вбрання виконано в блакитних та зелених відтінках, з елементами, що нагадують водорості та хвилі, підкреслюючи її зв'язок з водним світом. Інші жіночі персонажі фільму теж мають костюми, які виступають маркерами їх індивідуальності: костюм старійшини лісу поєднує в собі елементи стародавнього українського вбрання, з використанням натуральних матеріалів та символічних орнаментів, а костюми лісових духів є легкими та ефемерними, з прозо-



Іл. 20. Маланка. Фільм «Памфір» (2022) режисера Дмитра Сухолиткого-Собчука

рих тканин, що створюють ефект невидимості та злиття з природою.

У фільмі «Памфір» (2022) режисера Дмитра Сухолиткого-Собчука костюми відіграють ключову роль у відображенні буковинських традицій [7]. Особливо виразно це проявляється в образі Маланки – центральної фігури карнавального обряду (іл. 20). Художниця з костюмів Марія Квітка створила костюми, що поєднують елементи різних місцевих традицій, підкреслюючи багатство та різноманіття культури регіону. Ці костюми не лише естетичні, а й несуть у собі глибокий символізм, відображаючи зв'язок між людиною, природою і традиціями. Жіночий костюм в образі Маланки є яскравим прикладом поєднання фольклорної традиції та театральної експресії. Образ Маланки – то центральний жіночий персонаж у новорічно-різдвяному обряді «Маланка», який зберігся в українському народному театрі, особливо на Західній Україні. На думку режисера, Маланка – це спосіб культурної самоідентифікації українського народу. Персонаж має жартівливо-комічний, іноді навіть гротесковий характер, уособлюючи жіночу стихію – життєдайну, плодучу, іноді непередбачувану [11]. Костюм Маланки зазвичай барвистий, з великою кількістю декору: стрічок, намиста, вишивки, квітів у головному уборі. Він має привертати увагу та створювати атмосферу свята. У костюмі часто використовуються традиційні елементи українського жіночого вбрання: вишита сорочка, плахта або спідниця, хустка або вінок. Однак оскільки образ Маланки нерідко виконує чоловік, костюм спеціально акцентує жіночність – великі груди, яскравий макіяж, надмірний декор, щоб створити комічний ефект.



Іл. 21–23. Фільм «Гуцулка Ксеня» (2019) режисерки Олени Дем'яненко

Марія Квітка, працюючи над образом Маланки, поєднала в її костюмі автентичну й театральність, шукала баланс між реальними етнографічними зразками українського жіночого одягу та сценічною потребою зробити образ виразним, навіть карикатурним. Кожен елемент костюму мав підсилювати зміст образу: родючість, енергійність, жіноче начало. Наприклад, квіти – символ весни, хустка – жіночої скромності чи заміжжя, а червоний колір – енергії та життя. М. Квітка прагнула зберегти український характер костюму, водночас адаптувати його до сучасного глядача, роблячи зрозумілим і емоційно яскравим. Розуміючи, що Маланка часто виконується в жартівливому ключі, М. Квітка могла додавати костюму елементи перебільшення, кітч чи навіть пародії. Отже, в жіночому костюмі Маланки у фільмі «Памфір» помітні гіпербола, гротеск, іронія та критика гендерних стереотипів, що разом формують потужну пародійну складову – і не лише як гумор, а й як глибший культурний жест.

У мюзиклі «Гуцулка Ксеня» (2019) режисерки Олени Дем'яненко, знятому за мотивами однойменної оперети Ярослава Барнича [6], костюми використовуються для підкреслення соціального статусу та емоційного стану жіночих персонажів. Розкішні сукні, мереживо й декольте, які носить головна героїня, створюють атмосферу XIX ст. та підкреслюють статус героїні у суспільстві. Надія Кудрявцева, українська дизайнерка та художниця з костюмів, працювала і над костюмами «Гуцулки Ксені». Створивши образи, які поєднують автентичність гуцульської культури з елементами бродвейських мюзиклів 1930-х рр., Кудрявцева орієнтувалась на яскравість кольорів, багатство текстур та увагу до деталей – усе те, що підкреслює емоційний стан персонажів і атмосферу епохи (іл. 21–23). Особливу увагу було приділено сценічним костюмам для фрік-кабаре «Dakh Daughters» (іл. 24), які вдало поєднали унікальний стиль колективу із загальним візуальним стилем фільму. Важливу роль



у відтворенні історичної достовірності костюмів відіграв також колекціонер народного одягу Богдан Петричук, який надавав консультації та допомагав у підборі автентичних елементів.

За сюжетом фільму, дія відбувається в 1939 р., коли до Ворохти приїздить американець українського походження Яро (Максим Лозинський), щоб одружитися з україночкою. Тільки за цієї умови він успадкує великі статки батька. Яро знайомиться з гуцулкою Ксенею (Варвара Луцик), яка змінює його плани. Ксеня – дівчина горда й непроста. Костюми Ксені часто містять елементи з дорогих тканин, таких як шовк і парча. Це підкреслює її високий соціальний статус і належність до вищих верств суспільства, оскільки такі матеріали були доступні лише багатим людям. Особливо в костюмах Ксені й жінок її оточення вишивка на цих деталях підкреслює статусність і приналежність до заможнішого прошарку, адже що більше декоративних елементів, то більша майстерність і, відповідно, заможність сім'ї.

Традиційна гуцульська вишивка, яка є важливим елементом костюмів, не лише має декоративну функцію, а й виступає як знак належності до конкретної етнічної групи. Вишиті елементи в жіночих костюмах фільму часто використовуються для відображення соціального статусу: що складніший і багатший орнамент, то вищий статус носійки. Головні убори, які носять жінки у фільмі, теж є маркерами характеристики персонажа. Для гуцулок характерним є використання вінків або хусток як частини одягу. Спочатку простий солом'яний капелюх, а потім вінок, що



Лл. 24. Мавка-Русалка з фрік-кабаре «Dakh Daughters»
Кадр з фільму «Гуцулка Ксеня». URL: <https://www.cinema.in.ua/dakh-daughters-hutsulka-ksenia/>

носить Ксеня у фільмі, має ніжний і витончений вигляд, це також підкреслює її статус як молодої привабливої жінки з вищого соціального класу. Водночас хустки, які носять інші жінки у фільмі, мають більш прості, традиційні варіанти, що вказують на їхнє скромніше становище. Утім, у костюмах інших жіночих персонажів (окрім Ксені) часто використовуються тканини з природних матеріалів, таких як льон і вовна. Ці тканини вказують на приналежність до селянського або середнього класу, а також демонструють простоту і практичність у повсякденному житті.

У фільмі «Гуцулка Ксеня» костюми персонажів Данусі, Ганусі та Марічки, створені Надією Кудрявцевою, відіграють важливу роль у вираженні їхнього соціального статусу, характеру та емоційного стану. Кожен костюм допомагає підкреслити індивідуальність героїні, а також її місце в історії та соціумі. Наприклад, Данусю можна охарактеризувати як одну з найбільш традиційних та скромних персонажок фільму. Її костюми є відображенням її місця в суспільстві: вона походить із селянської родини, і її образ витриманий у дусі народних традицій. У її костюмі переважають натуральні тканини: льон та вовна, що підкреслює її належність до селянського суспільного прошарку. Більшість костюмів Данусі виконана в стриманих кольорах, таких як білий, сірий, коричневий. Це вказує на її простоту й природність. А костюми прикрашені традиційною вишивкою з елементами гуцульського орнаменту, але в менш складних варіантах порівняно з іншими персонажами. Вишивка на рукавах або комірцях має символічний зміст, але не настільки розкішний, як у героїнь вищих соціальних класів.

Ганусю, на відміну від Данусі, можна охарактеризувати як яскравішу та емоційно насичену персонажку. У її костюмах видно більше елементів, які виокремлюють її з-поміж інших селянок, хоча й вона залишається частиною гуцульської громади. Костюми Ганусі часто мають більшу кількість декоративних елементів, що підкреслюють її емоційну виразність. Тканини – такі як тонкий льон і бавовна – створюють враження багатства, але без надмірної розкоші. Кольори в цьому образі більш

яскраві й насичені, це часто червоний або бордовий, що символізує вогняний характер Ганусі та її емоційну природу. Вишивка на костюмах більш виразна, з насиченими орнаментами. Гануся демонструє належність до гуцульської культури, але її образ вищий за звичайний сільський вигляд завдяки більш розкішним деталям.

Костюми жінок виступають у фільмі символами любові та гармонії. У костюмах тих персонажів, які перебувають у любовних чи романтичних стосунках, часто використовуються більш вишукані кольори й декор. Наприклад, для Ксені характерні ніжні пастельні відтінки, які символізують її м'якість, ніжність і вразливість, водночас підкреслюючи її привілейоване становище у суспільстві. У сценах, де Ксеня показана в розкішних умовах, її сукні є дуже елегантними і підкреслюють її молодість та жіночність. Таким чином, костюми, створені Надією Кудрявцевою, не тільки виконують функцію частини естетичної композиції усього фільму, а й ефективно відображають соціальні маркери персонажів, їхній статус, походження та місце у картині.

Хоча в статті розглянуто лише невелику частину прикладів використання як чоловічого, так і жіночого костюму в сучасному українському кіно – проаналізовані фільми дають певне уявлення про те, що є важливим у маркуванні костюмом таких характеристик.

ВИСНОВКИ. ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Отже, підсумовуючи сказане, звертаємо увагу на те, що маркерні характеристики костюмів персонажів сучасних українських фільмів корелюються як з контекстом створення цих кінострічок, так і з творчим задумом кожного кінематографічного твору. Типовими маркерними характеристиками костюмів персонажів є соціально-статусні та класово-маркерні характеристики; психологічно-індивідуальні маркерні характеристики; маркерні характеристики гендерного характеру; маркерні характеристики вікового та освітнього статусу; символічні маркерні характеристики; маркерні характеристики наративного характеру, які дозволяють простежити еволюцію образу персонажа протягом фільму. У кожному фільмі їх автори прагнуть через костюм персонажа акцентувати ті людські та персонажні особливості, які є важливими для конкретного творчого задуму. Усі властивості костюму (від форми до оздоблення) стають частиною маркування персонажа як елемента образної структури фільму.

Визнаючи наявність певної лакуни в мистецтвознавчому дискурсі щодо зазначеної проблематики, вбачаємо за необхідність подальше системне дослідження костюму як певного маркера в характеристиках персонажів українських фільмів, створених з моменту повномасштабного вторгнення російського агресора на нашу землю. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Баштовая А. Мода и кино: 100 лет вместе. Как фильмы формируют тренды. Москва : АСТ, 2022. 240 с.
2. Горбачев Ю. Мистецтво костюма: теорія та практика. Київ : Ліра-К, 2005. 320 с.
3. Гриценко К. Open People: Михайло Ілленко : інтерв'ю з українським режисером Михайлом Ілленком. *Відкриті люди*. 23.08.2013. URL : <http://web.archive.org/web/20131031131816/http://open.ua/openpeople/interview/Open-People-Mihaylo-Illienko/> (дата звернення : 13.02.2025).
4. Захар Беркут. *Вікіпедія*. Дата оновлення : 06.09.2024. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Захар_Беркут_\(фільм,_2019\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Захар_Беркут_(фільм,_2019)) (дата звернення : 13.02.2025).
5. Ідею мультфільму «Мавка. Лісова пісня» придумали Созановський і Костюк. *Детектор медіа*. 30.09.2015. URL : <https://detector.media/rinok/article/111741/2015-09-30-ideyu-multfilmu-mavka-lisova-pisnya-ptydumaly-sozanovsky-i-kostyuk/> (дата звернення : 13.02.2025).
6. Кокотюха А. «Гуцулка Ксеня»: музикл і просвітництво. *Детектор медіа*. 09.03.2019. URL : <https://detector.media/kritika/article/163956/2019-03-09-gutsulka-ksenya-muzyykl-i-prosvitnytstvo/> (дата звернення : 13.02.2025).
7. Кокотюха А. «Памфір приходить після Носорога». Рецензія Андрія Кокотюхи на фільм «Памфір». *Детектор медіа*. 21.04.2023. URL : <https://detector.media/detektor-media-govoryt/article/211847/2023-04-21-pamfir-prykhodyt-pislya-nosoroga-retsenziya-andriya-kokotyukhy-na-film-pamfir/> (дата звернення : 12.02.2025).
8. Мавка. Лісова пісня. *Вікіпедія*. Дата оновлення : 03.03.2025. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Мавка_Лісова_пісня (дата звернення : 13.03.2025).
9. Мамай. *Вікіпедія*. Дата оновлення : 15.07.2024. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Мамай_\(фільм\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Мамай_(фільм)) (дата звернення : 13.03.2025).
10. Підгора-Гвяздовський Я. «Кіборги»: кіно – це не ток-шоу. *Детектор медіа*. 06.12.2017. URL : <https://detector.media/kritika/article/132618/2017-12-06-kiborgy-kino-tse-ne-tok-shou/> (дата звернення : 13.02.2025).
11. Подкидишева Ю. Режисер фільму «Памфір» Сухолиткий-Собчук про села Буковини, діалект, Канни та підготовку акторів. *Суспільне-Чернівці*. 23.03.2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=a83uIamBxsU/> (дата звернення : 12.02.2025).
12. Семикіна Л., Шульгіна А. Людмила Семикіна: костюм для душі : [інтерв'ю з художницею з костюмів фільму «Захар Беркут»]. *Кіно-театр*. 2011. № 1. URL : http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1069 (дата звернення : 13.02.2025).
13. Сліпченко К. Усі відтінки «Червоного». *Zaxid.net*, 24.08.2017. URL : https://zaxid.net/usi_vidtinki_chervonogo_n1434682 (дата звернення : 13.02.2025).
14. Сліпченко К. Фільм мав або вистрілити, або гучно провалитися. *Zaxid.net*, 05.06.2014. URL : https://zaxid.net/film_mav_abo_vistriliti_abo_guchno_provalitisya_n1310631/ (дата звернення : 13.02.2025).
15. Тимошенко С. Постреволюційний спалах українського кіно: огляд напередодні прем'єр. *Українська правда*. 01.03.2006. URL : <https://www.pravda.com.ua/articles/2006/03/1/3071648/> (дата звернення : 13.02.2025).
16. Толока. *Вікіпедія: вільна енциклопедія*. Дата оновлення : 15.11.2024. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Толока_\(фільм\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Толока_(фільм)) (дата звернення : 11.03.2025).
17. Український театральний костюм XX–XXI століть. Ескізи / упоряд. : О. Ковальчук, Л. Волошина, Т. Руденко, Б. Поліщук. 2-ге вид. Київ : Олександр Савчук, 2024. 128 с.
18. Sarpaccio N. Costume Design in TV and Film. New York : Cavendish Square Publishing, 2019. 96 p.
19. Davidson H. Dress in the Age of Jane Austen: Regency Fashion. New Haven : Yale University Press, 2019. 336 p.

REFERENCES:

1. Bashtovaya, A. (2022). *Moda i kino: 100 let vmeste. Kak filmy formiruyut trendy* [Fashion and cinema: 100 years together. How films shape trends]. AST. [In Russian].
2. Gorbachev, Yu. (2005). *Mystetstvo kostiuma: teoriia ta praktyka* [The Art of Costume: Theory and Practice]. Kyiv: Publishing House "Lira-K". [In Ukrainian].
3. Hrytsenko, K. (2013, August 23). *Open People: Mykhailo Illienko* [Open People: Mykhailo Illienko]. *Vidkryti liudy*. Retrieved from <http://web.archive.org/web/20131031131816/http://open.ua/openpeople/interview/Open-People-Mihaylo-Illienko/>. [In Ukrainian].
4. *Zakhar Berkut* [Zakhar Berkut]. (2024, September 9). Wikipedia. Retrieved on February 13, 2025 from [https://uk.wikipedia.org/wiki/Захар_Беркут_\(фільм,_2019\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Захар_Беркут_(фільм,_2019)). [In Ukrainian].
5. *Ideiu multfilmu "Mavka. Lisova pisnia" prydumaly Sozanovskyi i Kostyuk* [The idea for the cartoon "Mavka. Forest Song" was invented by Sozanovsky and Kostyuk]. (2015, September, 30). *Detector Media*. Retrieved from <https://detector.media/rinok/article/111741/2015-09-30-ideyu-multfilmu-mavka-lisova-pisnya-ptydumaly-sozanovsky-i-kostyuk/>. [In Ukrainian].
6. Kokotyukha, A. (2019, March 9). *"Hutsulka Ksenia": miuzykl i prosvitnytstvo* ["Hutsulka Ksenia": musical and education]. *Detector Media*. Retrieved from <https://detector.media/kritika/article/163956/2019-03-09-gutsulka-ksenya-muzyykl-i-prosvitnytstvo/>. [In Ukrainian].
7. Kokotyukha, A. (2023, April 21). *"Pamfir prykhodyt pislia Nosoroha". Retseziia Andriia Kokotyukhy na film "Pamfir"* ["Pamfir comes after Rhinoceros". Review of Andrii Kokotyukha on the film "Pamfir"]. *Detector Media*. Retrieved from <https://detector.media/detektor-media-govoryt/article/211847/2023-04-21-pamfir-prykhodyt-pislya-nosoroga-retsenziya-andriya-kokotyukhy-na-film-pamfir/>. [In Ukrainian].
8. *Mavka. Lisova pisnia* [Mavka. Forest Song]. (2025, March 3). Wikipedia. Retrieved on March 13, 2025 from https://uk.wikipedia.org/wiki/Мавка_Лісова_пісня. [In Ukrainian].
9. *Mamai* [Mamai]. (2024, July 15). Wikipedia. Retrieved on March 13, 2025 from [https://uk.wikipedia.org/wiki/Мамай_\(фільм\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Мамай_(фільм)). [In Ukrainian].
10. Pidgora-Gvyzdovsky, Y. (2017, December 6). *"Kiborhy": kino – tse ne tok-shou* ["Cybor": Cinema is not a talk show]. *Detector Media*. Retrieved from <https://detector.media/kritika/article/132618/2017-12-06-kiborgy-kino-tse-ne-tok-shou/>. [In Ukrainian].
11. Podkydysheva, Yu. (2023, March 23). *Rezhyser filmu "Pamfir" Sukholytkyi-Sobchuk: pro sela Bukovyni, dialekt, Kanny ta pidhotovku aktoriv* [Director of the film "Pamfir" Sukholytkyi-Sobchuk: about the villages of Bukovina, dialect, Cannes and the training of actors]. *Suspilne-Chernivtsi*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=a83uIamBxsU/>. [In Ukrainian].
12. Semykina, L., & Shulhina, A. (2011). *Liudmyla Semykina: kostium dlia dushi* [Lyudmila Semikina: A Suit for the Soul]. *Kino-teatr, 1*. Retrieved from http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1069. [In Ukrainian].
13. Slipchenko, K. (2017, August 24). *Usi vidtinky "Chervonoho"* [All shades of "Red"]. *Zaxid.net*. Retrieved from https://zaxid.net/usi_vidtinki_chervonogo_n1434682. [In Ukrainian].
14. Slipchenko, K. (2014, June 5). *Film mav abo vistrilyty, abo huchno provalytysia* [The film should have either been a success or a failure]. *Zaxid.net*. Retrieved from https://zaxid.net/film_mav_abo_vistriliti_abo_guchno_provalitisya_n1310631/. [In Ukrainian].
15. Tymoshenko, S. (2006, March 1). *Postrevoliutsiyni spalakh ukrainskoho kino: ohliad naperedodni premier* [The post-revolutionary outbreak of Ukrainian cinema: a review on the eve of the premiere]. *Ukrainska Pravda*. Retrieved from <https://www.pravda.com.ua/articles/2006/03/1/3071648/>. [In Ukrainian].
16. *Toloka* [Toloka]. (2024, November 15). Wikipedia. Retrieved on March 11, 2025 from [https://uk.wikipedia.org/wiki/Толока_\(фільм\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Толока_(фільм)). [In Ukrainian].
17. Kovalchuk, O., Voloshyna, L., Rudenko, T., & Polishchuk, B. (Eds.). (2024). *Ukrainskyi teatralnyi kostium XX–XXI stolit. Eskizy* [Ukrainian

20. Harvey J. W., Toledano D. *Dressing Up the Stars: The Story of Movie Costume Designer Edith Head*. New York : Beach Lane Books, 2022. 40 p.
21. Hunnisett J. *Period Costume for Stage & Screen: Patterns for Women's Dress, 1800–1909*. New York : Players Press, 1991. 192 p.
22. Ingham R., Covey L. *The Costume Designer's Handbook: A Complete Guide for Amateur and Professional Costume Designers*. Long Grove : Waveland Press. 2024. 286 p.
23. Jorgensen Jay. *Edith Head : The Fifty-Year Career of Hollywood's Greatest Costume Designer*. Philadelphia, PA: Running Press Adult, 2010. 400 p.
24. La Motte R. *Costume Design 101 : The Business and Art of Creating Costumes for Film and Television*. 2nd ed. Studio City, CA : Michael Wiese Productions, 2010. 210 p.
25. Landis D. N. *FilmCraft: Costume Design*. Waltham, MA : Focal Press, 2012. 192 p.
26. Leese E. *Costume Design in the Movies: An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers*. Mineola, NY : Dover Publications, 1991. 171 p.
- theatrical costume of the 20th–21st centuries. Sketches] (2nd ed.). Oleksandr Savchuk. [In Ukrainian].
18. Capaccio, N. (2019). *Costume Design in TV and Film*. Cavendish Square Publishing.
19. Davidson, H. (2019). *Dress in the Age of Jane Austen: Regency Fashion*. Yale University Press.
20. Harvey, J. W., & Toledano, D. (2022). *Dressing Up the Stars: The Story of Movie Costume Designer Edith Head*. Beach Lane Books.
21. Hunnisett, J. (1991). *Period Costume for Stage & Screen: Patterns for Women's Dress, 1800–1909*. Players Press.
22. Ingham, Rosemary, & Covey, Liz. (2024). *The Costume Designer's Handbook: A Complete Guide for Amateur and Professional Costume Designers*. Waveland Press.
23. Jorgensen, J. (2010). *Edith Head: The Fifty-Year Career of Hollywood's Greatest Costume Designer*. Running Press Adult.
24. La Motte, R. (2010). *Costume Design 101: The Business and Art of Creating Costumes for Film and Television*. 2nd ed. Michael Wiese Productions.
25. Landis, D. N. (2012). *Costume Design*. Focal Press.
26. Leese, E. (1991). *Costume Design in the Movies: An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers*. Dover Publications.

DOI 10.61993/2786-7285.2025.01.12

Zoya ALFOROVA

CHARACTER COSTUME AS A MARKER IN MODERN UKRAINIAN CINEMA

The article examines the marker-specific features of costume in contemporary Ukrainian cinema. Its purpose is to conceptualize the character's costume as a semiotic marker within the modern Ukrainian film context. The Ukrainian films selected for analysis are not intended to constitute a fully representative corpus for the stated problem, which remains insufficiently explored in the domestic art-historical discourse. The analyzed examples of costume marker features in modern Ukrainian cinema reveal their principal manifestations, representing indicators of character traits in both male and female costume design.

The research methodology draws on general theoretical approaches, formal-stylistic analysis, and coloristic examination of costumes for male and female characters in films produced during Ukraine's independence period. The author engages with publications that investigate the state of academic discourse in Ukraine and abroad on the given issue. Through case studies of cinematic costumes designed by Antonina Belinska, Olena Gres, Maria Kvitka, Iryna Kliba, Nadiya Kudryavtseva, Olha Navrotskaya, Gala Otenko, Lyudmyla Semykina, Svitlana Symonovich, Tetyana Fedotova, and Natalia Tsybulko, the study demonstrates a direct correlation between a film's creative concept and the costume design of its characters.

In cinema, costumes function as a critical component in constructing character identity, shaping the visual narrative, and enhancing the film's atmosphere, while consistently reflecting the contextual framework of cinematic action. The analysis identifies recurrent marker characteristics of costumes, including social-status and class indicators; psychological and individual traits; gender-specific features; markers of age and educational background; ideological and symbolic attributes; as well as narrative markers that allow for tracing the evolution of a character's image throughout the film. It is concluded that all aspects of costume – from silhouette to ornamentation – participate in the process of character marking as an integral element of the film's figurative structure.

KEYWORDS: Ukraine, modernity, Ukrainian cinema, costume, character

