

Туряниця В'ячеслав,
аспірант кафедри кінознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Vyacheslav Turyanytsa,
Postgraduate student of the Film studies
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ГІБРИДНІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЧНА СТРАТЕГІЯ В КІНЕМАТОГРАФІ ФІЛІПА СОТНИЧЕНКА: ЕВОЛЮЦІЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Анотація. *Мета статті* – проаналізувати художні особливості кінематографа Філіпа Сотниченка, визначивши роль «гібридності» у формуванні його авторського стилю в контексті сучасної української «нової хвилі». Дослідити еволюцію його кіномови – від ранніх короткометражних робіт, що тяжіють до документального спостереження, до повнометражного дебюту «Ля Палісіада», де синтетична природа кінематографа стає інструментом осмислення соціокультурних трансформацій та історичної пам'яті. **Методологія дослідження.** Використано такі методи: історико-культурний (аналіз кінопроцесу в Україні та контексту формування авторського кіно), формально-структурний (вивчення стилістичних особливостей кіномови режисера), наративний (аналіз стратегій побудови сюжету), компаративний (зіставлення творчості Сотниченка з іншими представниками «нової хвилі» та світовими тенденціями), систематизації та узагальнення. **Наукова новизна.** Філіп Сотниченко посідає важливе місце серед нової генерації українських кінематографістів. Його роботи відзначаються експериментальним підходом до структури наративу, використанням архівних матеріалів, псевдодокументальних прийомів і візуального мінімалізму. Вперше у вітчизняному кінознавчому дискурсі здійснено комплексний аналіз еволюції творчості режисера, від короткого метру до повнометражного дебюту, з акцентом на специфіці його «гібридного» стилю як інструменту деконструкції травматичної пам'яті. **Висновки.** Проаналізовано соціальні та культурні передумови становлення українського авторського кіно 1990-х – 2010-х років, які створили підґрунтя для формування унікальних авторських стилів, що спираються на естетику гібридності. Визначено основні естетичні принципи режисури Філіпа Сотниченка, такі як спостережливість, мінімалізм, аналіз інституційної влади, іронія та антидраматизм, акцент на процесах і ритуалах, етична стриманість. Детально проаналізовано ключові короткометражні роботи («Тризна», «Обійми», «Син», «Цвях», «Технічна перерва»), що демонструють формування стилю. Окрему увагу приділено аналізу фільму «Ля Палісіада» (2023) як кульмінації стилю Сотниченка, де гібридність стає способом осмислення колективної пам'яті та травматичного досвіду 1990-х років.

Ключові слова: український кінематограф, українська «нова хвиля», Філіп Сотниченко, кінорежисер, авторське кіно, «гібридний кінематограф», повільне кіно, докуфікшн, соціокультурний контекст.

Постановка проблеми та її актуальність.

Епоха «пост-правди», коли традиційні методи фіксації реальності дедалі частіше ставляться під сумнів, кидає прямий виклик і кінематографу як медіуму. Проникна межа між фактом та фікцією спонукає режисерів до активного пошуку нових художніх методів та стилістичних рішень, що свіdomo відходять від класичних канонів оповіді.

Одним із найпомітніших наслідків цього пошуку стає свідоме розмивання меж між ігровим (fiction) та документальним (non-fiction) кіно. Ця тенденція дає змогу не лише розширити горизонти розповіді, а й проблематизувати саме поняття «правди». У творчості окремих режисерів таке поєднання трансформується у виразну стилістичну домінанту.

Для українського суспільства, яке переживає процес деколонізації та переосмислення власної травматичної історії (як радянського періоду, так і хаотичних 1990-х), це питання є особливо гострим. Питання «як розповідати» про минуле стає не менш важливим, ніж «що розповідати».

У цьому контексті індивідуальні пошуки українських кінематографістів, які прагнуть знайти адекватні форми виразу в межах національного кінопроцесу, набувають особливої ваги. Творчість Філіпа Сотниченка є одним із найяскравіших прикладів такого авторського стилістичного пошуку.

Питання виражальних засобів, режисерських прийомів та, у ширшій перспективі, естетичних характеристик кіномистецтва традиційно перебувають у фокусі наукових дискусій. Актуальність дослідження зумовлена зростаючою потребою в теоретичному осмисленні стилістичної еволюції сучасного авторського кіно як індикатора суспільних процесів. Аналіз механізмів такої художньої гібридизації дає можливість глибше зрозуміти, яким чином кіно реагує на виклики часу.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Проблематика сучасного авторського кіно України представлена працями таких вітчизняних учених, як Л. Брюховецька, І. Зубавіна, Г. Погребняк, С. Тримбач, О. Мусієнко та ін. Їхні дослідження заклали ґрунтовний фундамент для аналізу історичного дискурсу, естетики кіномистецтва та визначення феномену авторського кіно в Україні. Водночас, як зазначалось у нашому попередньому дослідженні, присвяченому творчості В. Васяновича, національна специфіка сучасної «нової хвилі» висвітлена не повною мірою, часто зали-

шаючись у фокусі кінокритики, а не академічних розвідок.

Теоретичною базою для розуміння «гібридності» слугують праці західних теоретиків кіно. Так, Білл Ніколс, класифікуючи «модуси» документального кіно, вказував на неминуче розмивання меж між об'єктивною фіксацією та суб'єктивною інтерпретацією (Nichols, 2017, с. 104-170). Сучасніші дослідники, як-от Стелла Бруцці, вводять поняття «перформативності» в документалістиці, де сам акт зйомки та присутність камери стають частиною події, а не просто її фіксацією. Бруцці стверджує, що документальний фільм – це не «вікно у світ», а «конструкція» реальності, що є особливо релевантним для аналізу псевдодокументальної естетики Сотниченка (Bruzzi, 2006, с. 12-15).

В українському контексті тема гібридності ігрового та документального кіно активно обговорюється у зв'язку з творчістю режисерів, що вже здобули міжнародне визнання, зокрема Сергія Лозниці (з його методами реконструкції та роботи з архівами) та Валентина Васяновича (з його естетикою статичних кадрів і залученням непрофесійних акторів). Проте творчість молодшої генерації, до якої належить Філіп Сотниченко, ще не отримала ґрунтовного академічного аналізу. Наразі дослідження його фільмів обмежуються переважно глибокими та влучними рецензіями у фахових медіа (Ксаверов, 2023, EP; Троїцький, 2024, EP; Young, 2023, EP), що й визначає *мету статті* – проаналізувати художні особливості кінематографа Філіпа Сотниченка, визначивши естетичні принципи та режисерські прийоми, які формують його авторський стиль.

Виклад основного матеріалу. Феномен Філіпа Сотниченка не виник у вакуумі. Його авторський стиль є одночасно продовженням пошуків українського кіно періоду Незалежності та частиною ширшого світового тренду на «гібридизацію» кіномови. Кіномова Сотниченка базується на мінімалізмі, спостережливості, глибокій суспільній рефлексії, іронії та специфічному гуморі. Вже в ранніх роботах помітне тяжіння режисера до естетики, яку часто асоціюють з європейським арт-кіно, зокрема з братами Дарденн та кінематографом румунської «нової хвилі».

Вплив Жана-П'єра та Люка Дарденнів простежується не лише у формальній схожості окремих сцен (як-от початок фільму «Син» та «Два

дні, одна ніч»), але у фундаментальному підході: використанні рухливої, «дихаючої» камери, що слідує за героєм, етичному фокусі на «маленькій людині» та її моральному виборі. Дарденни досягають максимального ефекту присутності та автентичності, занурюючи глядача у фізичний простір героя, що є дуже близьким до художніх особливостей Сотниченка у його короткому метрі.

Проте ще більш виразною є паралель із румунською «ною хвилею», яка стала головним мистецьким феноменом Східної Європи 2000-х. Фільми Крісті Пуу («Смерть пана Лазареску», 2005), Крістіана Мунджиу («4 місяці, 3 тижні і 2 дні», 2007) та Корнеліу Порумбойо («Поліцейський як прикметник», 2009) стали для світового кіно зразком того, як можна переосмислювати травми комуністичного та посткомуністичного минулого через бюрократичний абсурд, специфічний «чорний» гумор та естетику «slow cinema» («повільного кіно»). «Повільне кіно» – це термін, що набув поширення в кінокритиці, описує стиль, який надає перевагу довгим планам, мінімалістичному наративу та спостереженню за повсякденністю, акцентуючи увагу наплині часу, атмосфері та просторі, а не на розвитку сюжету (De Luca & Jorge, 2011, с. 5).

Порівняння «Ля Палісиади» з фільмом «Поліцейський як прикметник» є вкрай показовим. В обох випадках режисери використовують детективний/поліцейський жанр не для розслідування злочину, а для препарування самої системи – її мови, логіки та абсурдності. У Порумбойо – це лінгвістичний аналіз того, як поліцейський та юридичний жаргон втрачає будь-який зв'язок з реальністю й мораллю. У Сотниченка – це візуальний аналіз хаосу, що панує у правовій системі 1990-х, де старі радянські норми стикаються з новою «дикою» реальністю, створюючи простір для повної моральної дезорієнтації. Естетика Мунджиу, його холодна, об'єктивна фіксація травматичних подій (наприклад, нелегальний аборт в часи Чаушеску), також перегукується з відстороненим поглядом Сотниченка на жорстокість 1990-х.

На українському ґрунті естетика гібридності також має свою потужну історію. Кінематограф 1990-х, попри інституційну та фінансову кризу, що призвела до майже повної зупинки кіновиробництва (Поліщук та Гуцал, 2019, с. 175), став часом унікальних авторських пошуків. Фільми Кіри Муратової, як-от «Астенічний синдром» (1990) чи «Чутливий міліціонер» (1992), вже були гібридними

ми за своєю суттю, поєднуючи гротескну, зрежисовану реальність із шокуючими вставками чистої документалістики, фіксуючи розпад суспільства (Журавльова, 2018, с. 65-72).

У 2000-х роках пошук «документальності» тривав. Теза Юрія Іллєнка про те, що його «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001) є «жорстокою документальною реставрацією подій у формі слідчого експерименту», свідчила про прагнення режисерів вийти за межі традиційного ігрового кіно. Це була полемічна спроба використати кінематограф як інструмент історичної ревізії, відвоювати складну постать Мазепи у імперського наративу. Водночас з'являються експериментальні роботи, як-от «Подорожні» (2005) Ігоря Стрембіцького, що здобули перемогу в Каннах і продемонстрували потенціал українського документального кіно.

По-справжньому потужно ця тенденція вибухнула у 2010-х роках, з початком так званої «нової хвилі». Цей рух молодих кінематографістів, що сформувався після Революції Гідності та за умов зростання державної підтримки, характеризувався «жанровою розмитістю», «чіткою авторською політичною позицією» та «драматургією, що тяжіє до естетики документального кіно» (Сумарков, 2020, EP).

Філіп Сотниченко є частиною цього руху, проте його стиль відрізняється від підходів його колег. Валентин Васянович («Атлантида», 2019; «Відблиск», 2021) використовує естетику «slow cinema», бездоганно вибудовані статичні кадри та залучення непрофесійних акторів (зокрема, ветеранів) для створення потужного, медитативного образу війни та її наслідків, досліджуючи ПТСР, а Сергій Лозниця («Донбас», 2018; «Бабин Яр. Контекст», 2021) працює з іншим типом гібридності – ретельною реконструкцією (в ігровому кіно) та копіткою роботою з архівами (в документальному), досліджуючи природу фейку й історичної пам'яті.

На цьому тлі стиль Сотниченка є унікальним. Його матеріал – це нещодавнє минуле, а інструмент – не стільки чисте спостереження чи архів, скільки псевдодокументалістика та критика медіа. Він імітує естетику касетного відео (VHS), щоб деконструювати саму пам'ять про цей період, показати її як медіаконструкцію, зафіксовану на «поганому», ненадійному носії. Саме на цьому перетині ігрового та документально-архівного (або, точніше, псевдоархівного) дискурсу і формується його кіномова.

Цей авторський стиль, зосереджений на соціальній рефлексії та механізмах пам'яті, формувався поступово, проходячи чітку еволюцію впродовж короткометражної творчості режисера. Його дипломна робота «Тризна» (2009) є відправною точкою, чистим зразком документального спостереження. Це чорно-біла, аскетична стрічка, що фіксує ритуал прощання. Вже тут закладаються основи стилю: мінімалізм, відсторонена камера, що працює довгими планами, відсутність музичного супроводу та акцент на побутових деталях і звуках оточення. Сотниченко уникає надмірної близькості до персонажів, проте через фіксацію дрібниць (руки, предмети, погляди) та використання тиші як драматургічного елементу йому вдається створити виразну атмосферу екзистенційного переживання. «Тризна» демонструє інтерес режисера до ритуалу як форми колективної пам'яті та соціальної взаємодії.

Уже в наступній роботі, ігровому короткому метрі «Обійми» (2013), Сотниченко робить рішучий крок до гібридності. Він застосовує той самий ефект спостереження, але вже в межах сконструйованого сюжету. Фільм заявляє дві ключові для режисера теми: складні стосунки батька й сина та критика правоохоронної системи (кримінальний трилер про перевищення влади). Саме тут режисер вперше відкрито тестує свій улюблений прийом «актор у документальному середовищі». Сцена, де головний герой, професійний актор, купує на ринку нижню білизну, є хрестоматійним прикладом цього методу. Взаємодія з реальними продавцями, непередбачуваність їхніх реакцій та автентичність простору створюють потужний ефект достовірності, «вторгнення життя» в ігровий наратив. Це дає змогу глядачеві з більшою довірою зануритись у соціальні структури, які препарує режисер.

Естетика соціального реалізму, що тяжіє до європейських взірців, поглиблюється у стрічці «Син» (2015). Тут найчіткіше простежується вплив братів Дарденн, про який ми згадували раніше. Фільм не просто починається зі схожої сцени пробудження героя (як у «Два дні, одна ніч»), він наслідує сам прийом: рухлива, «присутня» камера, що невідступно прямує за протагоністом, та робота зі звуком. Сцена пробудження Сергія у своїй квартирі починається з різкого, динамічного шуму вуличної атмосфери, що долинає з-за вікна. Цей саунд-дизайн миттєво занурює гляда-

ча на чуттєвому рівні у простір героя, роблячи його свідком подій. Фільм продовжує досліджувати тему батьківства та відповідальності, але вже з більшою психологічною глибиною та формальною впевненістю.

У фільмі «Цвях» (2016) Сотниченко відточує естетику абсурду, яка стане однією з візитівок «Ля Палісиади». Автор робить наступний крок у дослідженні гібридності, звертаючись до жанру докуфікшн та теми сконструйованої пам'яті. Ця стрічка, що майстерно імітує вигляд документального фільму-спогаду, насправді є повністю ігровою. Вона заснована на матеріалах Дейва Спенсера та Ігоря Черницького і розповідає історію Валентини, юристки з Ліхтенштейну, яка до 13 років жила в Києві. Фільм повертає глядача у 1996 рік – ключовий для режисера перехідний період – показуючи останні дні героїні в Україні напередодні еміграції разом із матір'ю. Режисер фіксує прощальний вечір у музичній школі та розмови сім'ї за столом про невизначене майбутнє. Ефект документальності досягається не лише через специфічну манеру зйомки, а й через вкраплення реальних, коротких архівних кадрів (рух трамваїв київським Подолом у 1995 році, кадри старого будинку). Тут гібридність слугує вже не для фіксації абсурду, а для реконструкції колективної пам'яті про 90-ті, де особиста історія героїні стає типовою історією соціальної трансформації та вимушеної еміграції того часу.

Завершує цей етап еволюції стилю стрічка «Технічна перерва» (2017). Це експеримент на межі ігрового та документального кіно, де формальний мінімалізм (ручна, майже репортажна камера, використання дієгетичної музики та непрофесійних акторів тощо) доведено до абсолюту. Фільм є портретом самотньої касирки продуктового магазину. Камера фіксує монотонність її роботи, механічні рухи, короткі діалоги з дивними нічними відвідувачами. У сцені, коли касирка на короткий час зникає з кадру, «технічна перерва» стає потужною метафорою екзистенційної паузи у самому житті, символом невидимої, але виснажливої праці. Тут соціальна критика (умови праці, самотність, дегуманізація) передається не через сюжет, а через чисту, нещадну фіксацію плину часу та простору.

Таким чином, пройшовши шлях від чистого документального спостереження («Тризна») до інтеграції його в ігрові структури («Обійми», «Син») та формального мінімалізму («Техніч-

на перерва»), Філіп Сотниченко послідовно викристалізував свій унікальний авторський почерк.

Усі ці стилістичні пошуки остаточно оформлюються у повнометражному дебюті «Ля Палісіада» (2023). Саме в цій роботі гібридна форма стає не просто прийомом, а ключовим концептуальним інструментом для осмислення складного, травматичного та досі не до кінця проговореного історичного періоду.

Події фільму розгортаються у 1996 році. Цей часовий зріз є визначальним: країна перебуває напередодні скасування смертної кари в Україні. Це момент крайньої ціннісної та правової невизначеності, «нульова точка» українського суспільства. Як влучно описує атмосферу фільму критик Кирило Троїцький, це «площина абсурду, що утворився з анархії на стику епох» (Троїцький, 2024, EP). У цьому пострадянському хаосі, де радянська система правосуддя та її рудименти ще не зникли, а нова, демократична, ще не сформувалася, розгортається сюжет, що мімікрує під неонуарний трилер. У центрі – судмедексперт Ільгар та його друг, слідчий міліції, яких втягнуто у справу загадкової загибелі їхнього колеги.

Проте жанрова оболонка (розслідування вбивства) швидко деконструється. Головним інструментом цієї деконструкції стає свідомий вибір режисера знімати у псевдодокументальній стилістиці, що імітує касетне відео (VHS). Це не просто стилізація заради ностальгії. Цей прийом працює на кількох значно глибших рівнях. По-перше, він миттєво функціонує як «машина часу», занурюючи глядача у візуальну текстуру 1990-х. Низька якість зображення, специфічні кольори, глітч та шуми надають подіям ефекту «знайденої плівки» (found footage) – ніби це архівний матеріал, поліцейський протокол зйомки чи аматорське відео одного з учасників. Як зазначає Троїцький, Сотниченко таким чином «"очуднює" всю добу "дев'яностих", показує нам, яким дивним є наше минуле». По-друге, VHS-плівка як носій інформації є ненадійною, вона деградує, «сиплется». Ця фізична ненадійність медіуму стає метафорою самої пам'яті про 90-ті – фрагментованої, суб'єктивної, неповної та сконструйованої.

Візуальна фрагментарність знаходить своє пряме відображення у наративній структурі. Фільм кидає виклик традиційним очікуванням глядача, що налаштований на детектив. Сотниченко навмисно вибудовує оповідь так, що вона

містить «сюжетні прогалини» та формальні розриви. Розслідування не веде до чітких відповідей, сюжетні лінії обриваються. Але, як влучно зауважив критик Сергій Ксаверов, «Він [фільм] ніби містить купу незрозумілих сценарних дірок, але це змушує дивитися на ці дірки як на частину змісту» (Ксаверов, 2023, EP). Ці «дірки» і є змістом. Вони віддзеркалюють хаотичну, алогічну реальність 1996 року, де неможливе раціональне розслідування у стилі класичного нуару, бо саме поняття закону, справедливості та моралі перебуває у стані тотального розпаду.

Ця стратегія «конструювання реальності» підкріплюється на мікрорівні конкретними гібридними прийомами, що пронизують всю тканину фільму. Сотниченко доводить до досконалості свій прийом «актор у документальному середовищі». Так, сцена на стихійному ринку побудована на безпосередній, імпровізаційній взаємодії головних героїв із реальними продавцями. Ще більш показовим є епізод із художньою виставкою доньки головного героя в Одесі: це не декорація, а фактична документальна фіксація реального мистецького заходу, куди «вторгаються» вигадані персонажі.

Найрадикальніше межа між реальним та фікційним руйнується у двох ключових сценах. Перша – телефонна розмова головного героя Ільгара Сабітова (Новруз Пашаєв) зі своєю донькою. Ця сцена є чистою імпровізацією, в якій актор розмовляє зі своєю реальною донькою. Цей раптовий прорив неприхованої, автентичної емоції в сконструйований світ фільму створює унікальний ефект достовірності, що змушує глядача переглянути свій контракт довіри із зображуваним.

Друга сцена – це кульмінація мета-коментаря про природу кіно. Камера у фільмі нібито належить студенту-практиканту, що посилює ефект аматорської зйомки. В одній зі сцен, коли незграбний міліціонер перекриває об'єктив, в кадрі мимоволі з'являється рука оператора, що намагається його відсунути. Таким чином, оператор перестає бути невидимим спостерігачем і стає повноцінним учасником оповіді. Цей прийом, близький до теорії «перформативності» Стелли Бруцці, оголює сам процес зйомки, показуючи, що будь-яка документація є, насамперед, актом конструювання, суб'єктивним поглядом.

Така складна гібридна структура слугує режисерові для того, щоб наголосити головний парадокс і соціально-політичний коментар фільму.

В центрі оповіді – не саме вбивство, а тема скасування смертної кари. Фільм фіксує унікальний історичний момент, коли держава робить безпрецедентний гуманістичний крок – відмовляється від права вбивати своїх громадян. І цей акт гуманізму відбувається на тлі тотального беззаконня, корупції, насильства та морального хаосу. «Ля Палісіада» досліджує цю етичну дилему. Саме тут доречним є порівняння з румунською « новою хвилею », зокрема з Корнеліу Порумбойою. «Ля Палісіада», можливо, є « найгострішою критикою поліцейського менталітету у Східній Європі з часів « Поліцейський як прикметник » (Young, 2023, Screen Daily).

Поєднуючи документальну естетику з художньою реконструкцією, Сотниченко не просто аналізує пострадянську реальність, а й створює кінематографічний простір, у якому минуле й теперішнє вступають у складний діалог.

Висновки. Отже, на основі проведеного дослідження можна зробити висновок, що українське кіно періоду Незалежності пройшло складний шлях трансформацій. У 1990-х та 2000-х роках, в умовах інституційної та економічної кризи, пошук нових виражальних засобів став необхідною умовою для осмислення кардинальних суспільних і культурних змін. Саме в цей період закладався фундамент для « автор-центричної » моделі кіно, що призвела до появи української « нової хвилі » 2010-х, для якої, окрім іншого, характерне тяжіння до естетики гібридного кіно.

Творчість Філіпа Сотниченка є одним із найяскравіших прикладів цього пошуку. Проаналізувавши його шлях від ранніх короткометражних робіт до повнометражного дебюту, бачимо послідовне формування унікального авторського стилю. Ця еволюція пройшла від чистого документального спостереження (« Тризна ») до поступової інтеграції його в ігрові структури (« Обійми », « Син ») та до майстерної псевдодокументальної реконструкції пам'яті про 1990-ті роки (« Цвях »). Кожна з цих робіт відточувала специфічні риси його стилю: спостережливість, мінімалізм, аналіз інституційної влади, іронія, етична стриманість тощо.

Кульмінацією його кіномови стає повнометражний дебют «Ля Палісіада». У цій стрічці перетин документального та ігрового є не лише формальним прийомом, а й головним концептуальним інструментом для дослідження колективної пам'яті та соціальної динаміки. Поєднуючи

псевдодокументальну естетику VHS з художньою реконструкцією епохи 1996 року, Сотниченко не просто аналізує пострадянську реальність, а й деконструє саму пам'ять про неї, показуючи її медіальну, ненадійну та сконструйовану природу. Такі прийоми, як « сюжетні прогалини » та « видима » робота оператора, слугують для того, щоб наголосити алогічність і хаос того періоду, коли гуманістичний акт скасування смертної кари відбувався на тлі тотального беззаконня.

Таким чином, «гібридний» кінематограф Філіпа Сотниченка стає ефективним інструментом художнього переосмислення історичного досвіду та травми 1990-х. Він створює кінематографічний простір, у якому минуле й теперішнє вступають у складний діалог, відкриваючи нові горизонти для українського авторського кіно. Перспективи подальших досліджень вбачаються у детальнішому компаративному аналізі творчості Сотниченка з іншими режисерами « нової хвилі » (зокрема, румунської), а також у глибшому вивченні феномену псевдоархіву та естетики VHS в сучасному українському кіномистецтві.

Джерела та література

- Журавльова, Т. (2018). Авторський кінематограф України початку XXI століття. Інтерпретація мелодрами у творах Кіри Муратової та Єви Нейман. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 18. С. 65-72.
- Ксаверов, С. (2023). «Ля Палісіада»: минуле між монтажними склейками. URL: https://lb.ua/culture/2023/10/12/579044_lya_palisiada_minule_mizh.html (дата звернення: 28.10.2025).
- Поліщук Т. А., Гуцал А. В. (2019). Кінопроцес в Україні 1990-х років. *Audiovisual art and production*, Nr 2, С. 175.
- Сумароков, А. (2020). Сучасне українське кіно як політичний дискурс. URL: <https://moviegram.com.ua/new-ukrainian-cinema-political/> (дата звернення: 28.10.2025).
- Троїцький, К. (2024). Смертна кара та абсурд 90-х. Чому варто подивитися фільм «Ля Палісіада». URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2024/01/12/258809/> (дата звернення: 28.10.2025).
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge. 256 p.
- De Luca, T., & Jorge, N. B. (Eds.). (2011). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 288 p.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (Third ed.). Bloomington: Indiana University Press. 320 p.
- Young, N. (2023). 'La Palisiada': Rotterdam Review. *Screen Daily*. URL: <https://www.screendaily.com/>

reviews/la-palisiada-rotterdam-review/5178748.article. [in English]

References

- Zhuravlova, T. (2018). Authorial Cinema of Ukraine in the Early 21st Century. Interpretation of Melodrama in the Works of Kira Muratova and Eva Neymann. *Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews*. Issue 18. P. 65-72. [in Ukrainian]
- Ksaverov, S. (2023). "La Palisiada": the past between montage cuts. URL: https://lb.ua/culture/2023/10/12/579044_lja_palisiada_minule_mizh.html (date of request: 28.10.2025). [in Ukrainian]
- Polishchuk T. A., & Hutsal A. V. (2019). The film process in Ukraine in the 1990s. *Audiovisual art and production*, (2). P. 175. [in Ukrainian]
- Sumarokov, A. (2020). *Contemporary Ukrainian Cinema as Political Discourse*. URL: <https://moviegram.com.ua/new-ukrainian-cinema-political/> (date of request: 28.10.2025). [in Ukrainian]
- Troitskyi, K. (2024). *The death penalty and the absurdity of the 90s. Why you should watch the film «La Palisiada»*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2024/01/12/258809/> (date of request: 28.10.2025). [in Ukrainian]
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge. 256 p.
- De Luca, T., & Jorge, N. B. (Eds.). (2011). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 288 p.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (Third ed.). Bloomington: Indiana University Press. 320 p.
- Young, N. (2023). 'La Palisiada': Rotterdam Review. *Screen Daily*. URL: <https://www.screendaily.com/reviews/la-palisiada-rotterdam-review/5178748.article>. [in English]

Turianytsia Viacheslav

Hybridity as an aesthetic strategy in the film of Philip Sotnychenko: the evolution of the author's style

Abstract. Purpose. To analyze the artistic features of Philip Sotnychenko's cinema, defining the role of «hybridity» in the formation of his auteur style within the context of the contemporary Ukrainian «New Wave». To investigate the evolution of his film language – from early short films leaning towards documentary observation, to the feature-length debut *La Palisiada*, where the synthetic nature of cinema becomes a tool for understanding sociocultural transformations and historical memory. **Research Methodology.** The following methods were used: historical and cultural (analysis of the film process in Ukraine and the context of auteur cinema formation), formal and structural (study of the stylistic features of the director's film language), narrative (analysis of plot construction strategies), comparative (comparison of Sotnychenko's work with other representatives of the «New Wave» and global trends), systematization and generalization. **Scientific novelty.** Philip Sotnychenko occupies an important place among the new generation of Ukrainian filmmakers. His works are distinguished by an experimental approach to narrative structure, the use of archival materials, pseudo-documentary techniques, and visual minimalism. For the first time in domestic film studies discourse, a comprehensive analysis of the evolution of the director's work, from short films to the feature-length debut, has been carried out, with an emphasis on the specifics of his «hybrid» style as a tool for deconstructing traumatic memory. **Conclusions.** The social and cultural prerequisites for the formation of Ukrainian auteur cinema in the 1990s–2010s, which created the basis for the formation of unique auteur styles relying on the aesthetic of hybridity, have been analyzed. The main aesthetic principles of Philip Sotnychenko's direction have been defined, such as observationality, minimalism, analysis of institutional power, irony and anti-dramatism, emphasis on processes and rituals, and ethical restraint. Key short films (*Tryzna*, *Hugs*, *Son*, *Nail*, *Technical Break*) that demonstrate the formation of his style are analyzed in detail. Special attention is paid to the analysis of the film *La Palisiada* (2023) as the culmination of Sotnychenko's style, where hybridity becomes a means of understanding collective memory and the traumatic experience of the 1990s.

Keywords: Ukrainian Cinema, Ukrainian New Wave, Philip Sotnychenko, film director, auteur cinema, hybrid cinema, slow cinema, docufiction, sociocultural context.

Подано до редакції 30.10.2025

Підписано до друку 25.11.2025