УДК 791.43-2:008
DOI https://doi.org/https://doi.org/10.31392/cult.alm.2026.2.53

Коновалов Дмитро Олександрович,
кандидат філософських наук, доцент
кафедри фотомистецтва та операторської майстерності
Харківської державної академії культури
orcid.org/0000-0001-7951-9718
doctransformazija@gmail.com

Чайка Марина Андріївна,
аспірантка факультету культурології та соціальних комунікацій,
викладачка кафедри фотомистецтва та операторської майстерності
Харківської державної академії культури
orcid.org/0009-0004-3960-8686
maryna.chaicka@gmail.com

ДОКУМЕНТАЛЬНА ЕСТЕТИКА ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ РОУД-МУВІ У ФІЛЬМІ NOMADLAND

Мета дослідження. У статті досліджується фільм Nomadland Хлої Чжао як гібридна система, у якій документальна естетика в поєднанні з авторською режисурою трансформує жанрові конвенції роуд-муві. Головне питання статті – як способи організації глядацького досвіду в документальному фільмі взаємодіють з аудіовізуальною системою ігрового фільму Nomadland. Методологія. Методологічну основу дослідження становить поєднання загальнотеоретичних методів аналізу і синтезу з культурологічними методами, зокрема морфологічним, культурно-типологічним, семіотичним і компаративним. Це дає змогу розглянути Nomadland як гібридну аудіовізуальну систему, виявити трансформацію жанрової моделі роуд-муві та описати роботу жанрової опозиції та візуальних мотивів. Наукова новизна полягає в тому, що Nomadland розглядається не як ігровий фільм з окремими документальними елементами, а як гібридна система, у якій документальна організація глядацького досвіду перебудовує сам спосіб функціонування жанрових конвенцій.

Висновки. За результатами аналізу встановлено, що *Nomadland* трансформує опозицію «дорога / дім», змінює логіку створення образу героя – замість індивідуальної пригоди створюється простір колективного досвіду та свідчення. Доведено, що документальна естетика в фільмі змінює не лише візуальний стиль, а й сам спосіб функціонування жанру роуд-муві.

Ключові слова: роуд-муві, документальна естетика, жанрові конвенції, аудіовізуальна система, авторська режисура.

© Коновалов Д. О., Чайка М. А., 2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Konovalov Dmytro,
PhD in Philosophy, Associate Professor
Department of Photography and Cinematography
Kharkiv State Academy of Culture
orcid.org/0000-0001-7951-9718
doctransformazija@gmail.com

Chaika Maryna,
Postgraduate Student at the Faculty of Cultural Studies and Social Communications,
Lecturer at the Department of Photography and Cinematography
Kharkiv State Academy of Culture
orcid.org/0009-0004-3960-8686
maryna.chaicka@gmail.com

DOCUMENTARY AESTHETICS AS A FACTOR IN THE TRANSFORMATION OF THE ROAD MOVIE GENRE IN "NOMADLAND"

Purpose of the study. This article examines Chloé Zhao's *Nomadland* as a hybrid system in which documentary aesthetics, combined with authorial direction, transforms the genre conventions of the road movie. The central question of the article is how documentary-oriented modes of organizing the viewer's experience interact with the film's audiovisual system. Methodology. The methodological basis of the study combines general theoretical methods of analysis and synthesis with culturological methods, including morphological, cultural-typological, semiotic, and comparative approaches. This makes it possible to consider *Nomadland* as a hybrid audiovisual system, identify the transformation of the road movie genre conventions, and describe the functioning of genre oppositions and visual motifs. Scientific novelty. The scientific novelty of the research lies in analyzing *Nomadland* not as a fiction film with a number of documentary elements, but as a hybrid system where the documentary organization of the viewer's experience restructures the very functioning of genre conventions. Conclusions. The analysis demonstrates that *Nomadland* transforms the opposition of «road / home» and changes the logic of constructing the protagonist: instead of an individual adventure, the film creates a space of collective experience and memory. It is argued that documentary aesthetics in the film changes not only its visual style but also the very mode of functioning of the road movie genre.

Key words: road movie, documentary aesthetics, genre conventions, audiovisual system, authorial film direction.

Актуальність теми дослідження. Упродовж останніх років використання візуальної естетики документального фільму стає новим мейнстримом голлівудської кіноіндустрії. Касовий успіх фантастичного мок'юментарі «Дев'ятий округ» (2009) режисера Нілла Блумкампа, популярність фільмів, побудованих на «документальній» реконструкції історичних подій, таких як фільм «Готель Руáнда» (2004) Террі Джорджа, або знятий Томом Мак-Карті фільм «У центрі уваги» (2015) свідчать про індустріальну легітимацію цього напряму в ігровому кіно. Знаковим фільмом, який радикально змінив уявлення про застосування документальної естетики в ігровому кіно, став роуд-муві *Nomadland* режисерки Хлої Чжао 2021 року про американців пенсійного та передпенсійного віку, які вимушені мігрувати країною в пошуках сезонної праці. У фільмі задіяні тільки два професійні актори – головна героїня Ферн (Френсіс Макдорманд) і актор другого плану Девід (Девід Стрейтфорт), всі інші – це люди, які грають самих себе. Слід зазначити, що документальна гібридність фільму *Nomadland* виходить за межі залучення «документальних персонажів», використання «натурального світла» та «спостерігаючої камери». Хлої Чжао створює гібридну аудіовізуальну систему жанрового роуд-муві, яка поєднує документальну естетику, авторську режисуру та професійну акторську гру Френсіс Макдорманд. Фільм став лауреатом премії «Оскар» у трьох номінаціях: найкращий фільм, найкраща режисура та найкраща жіноча роль і, безперечно, вплинув на трансформацію жанру роуд-муві в голлівудській кіноіндустрії. В цьому контексті аналіз фільму *Nomadland* стає важливим з культурологічної перспективи дослідження аудіовізуальної

системи фільму як системи виробництва значень, оскільки дозволяє поставити питання: як саме документально-ігрова гібридність фільму змінює механізми легітимації жанрових конвенцій роуд-муві та створює нову парадигму розвитку візуальної мови в індустріальному кінематографі.

Мета дослідження – виявити, яким чином документальна естетика у поєднанні з авторською режисурою Хлої Чжао трансформує жанрові конвенції роуд-муві у фільмі *Nomadland.*

Аналіз досліджень і публікацій. Аналізу фільму *Nomadland* Хлої Чжао присвячено низку наукових публікацій, що розглядають його з різних методологічних перспектив. Розглянемо основні з них. Ренді Лєйст (Rendy Laist) в есеї «Нова матеріалістська свобода в Номадленді Хлої Чжао» (New Materialist Freedom in Chloé Zhao's Nomadland) розглядає фільм як *game-changer* в американській кінематографічній традиції створення «іконографії свободи» (Laist, 2024, с. 153–178). Як зазначає дослідник, цілком доречно було б стверджувати, що *Nomadland* – це взагалі не історія про свободу, а радше про множинність її протилежностей: тут наявні й психологічні бар'єри свободи (примус, емоційна паралізованість), і соціально-політичні форми її заперечення (безсилля, брак можливостей). Автор вказує на апеляцію фільму до риторики свободи через повторення жанрових тропів роуд-муві, втім наголошує, що вибір головною героїнею «свободи й дороги» більш пояснюється страхом і травмою, ніж романтичною легендою. Патріція Вайт (Patricia White) у статті «Жінки авторки, західні обіцянки» («Women Auteurs, Western Promises») розглядає *Nomadland* у контексті жіночого авторства та переосмислення культурного міфу. Головне питання статті: як жіночий авторський погляд змінює розподіл суб'єктності та змінює такий «впізнаваний індустріальний продукт, як жанровий фільм» (White, 2022). Девід Джаспер (Devid Jasper) у роботі «Номадленд: фільм Хлої Чжао» (Nomadland: A Film by Chloé Zhao) звертається до аналізу досвіду втрати, цінності памяті, дороги як паломництва та аскези. «Без найменшого сліду жорстокості, вуаєризму чи сентиментальності ми спостерігаємо за Ферн, поки вона вчиться виживати у своїй самотності – у базових речах: як їсти, спати, навіть справляти природні потреби там, де немає водопроводу, – і поступово будувати дружні зв'язки» (Jasper, 2023, с. 250–252).

Шеррі Коман (Sherry Coman) в есеї *Nomadland* розглядає стрічку як «унікальний гібрид документального й художнього, покликаний показати нам прожиту реальність, у якій будь-яка мить могла б належати будь-кому з нас» (Coman, 2020). Авторка описує візуальний стиль фільму як поєднання «поетичного реалізму» з реляційною документальною чутливістю і підкреслює, що фільм побудований як діалог з природою. «Ми ніколи не відчуваємо, що вона (головна героїня) самотня в екзистенційному сенсі: фільм майстерно балансує на межі між тим, що означає бути самотньою, і тим, що означає просто бути наодинці» (Coman, 2020).

У статті «Скорбота, гостинність і фронтир у Nomadland Хлої Чжао» (Grief, Hospitality, and the Frontier in Chloé Zhao's Nomadland) Марія Антонія Олівер-Ротгер (Maria Antonia Oliver-Rotger) пропонує інтерпретацію фільму, яка виводить на передній план горе головної героїні та форми гостинності, з якими вона стикається в дорозі. Заглиблюючись у мандрівку Ферн як у пошук дому, нерозривно пов'язаного з її власним «я», її попереднім життям і численними втратами, авторка досліджує стосунки між собою та Іншим, а також приховане викриття капіталістичного індивідуалізму, закладеного в міфі про американський фронтир (Oliver-Rotger, 2020).

Ще один дослідник кіно Вієйра Лукас Чікареллі (Vieira Lucas Cicarelli) у своєму есеї «Шлях до запорошеної смерті: феміністичне переосмислення вестерну у Nomadland» (The Way to Dusty Death: The Feminist Revision of the Western in Nomadland) артикулює думку, що Хлої Чжао прагне перевернути фалоцентричні тропи вестерну через модернізовані й різноманітні репрезентації людських взаємин за допомогою технік перформативного документального кіно. «Чжао дає цим людям можливість самим визначати власні історії, вільні від таких упереджень, і створювати морально справедливе кіно, яке продукує «живі» історії, а не індоктринуюче кіно, що відтворює патріархальні структури» (Vieira Lucas Cicarelli, 2021).

Українські дослідниці Алла Медведєва та Олександра Рослякова у роботі «Особливості використання освітлення в процесі зйомки

фільму» аналізують те, як природнє освітлення створює складний емоційний малюнок кадру у фільмі *Nomadland*. Авторки звертають увагу на сцену, зняту в «золоту годину», де тепле сонячне світло, колірний контраст і тривалий рух камери візуально передають внутрішній стан головної героїні (Медведєва, Рослякова, 2023, с. 252–262). Таким чином, більшість досліджень про *Nomadland* присвячені філософським, релігійним, гендерним аспектам стрічки, а дослідження створення візуального образу за допомогою світла носить прикладний характер.

Можна стверджувати, що документальна естетика фільму обмежується розбором сюжетних поворотів, символів і окремих кадрів, поза логікою конструювання фільму як аудіовізуальної системи. «Гібридність» кінематографічного стилю фільму фіксується як констатація використання документальних прийомів без аналізу того, як елементи цієї гібридної мови реконструюють жанрові конвенції роуд-муві і створюють нову парадигму розвитку індустріальної візуальної мови. Саме тому потрібен метод, що дозволяє дослідити «гібридність» *Nomadland* як культурний механізм виробництва значень.

Метод дослідження й постановка проблеми. Для культурологічного аналізу гібридної аудіовізуальної системи фільму *Nomadland* доцільно звернутися до когнітивної теорії кіно, яка розглядає фільм не лише як систему знаків, а як систему організації глядацького досвіду. Філософ та теоретик кіно Ноель Керрол (Noel Carroll) вважає, що «комунікативний обмін вимагає від глядача активної інтерпретативної реакції. Щоб фільм міг бути сприйнятий і осмислений, глядач повинен, зокрема, розуміти конвенції, відновлювати неявні передумови та здійснювати цілий спектр інтерпретативних дій» (Carroll, 1988, с. 155). Тобто глядацький досвід не зводиться до читання символів – він складається з постійного узгодження того, *що* показано, з тим, *як* це показано. Цей підхід є методологічно виправданим і для жанрового аналізу.

Томас Шац (Thomas Schatz) зазначає, що «комерційне кіно можна впізнати за формальними й наративними елементами, спільними майже для всіх його продуктів: голлівудський фільм – це історія певної тривалості, зосереджена на протагоністі (героєві, центральному персонажі); він також передбачає певні виробничі стандарти, стиль «невидимого» монтажу, використання музичного супроводу тощо. Однак жанровий фільм визначається не лише тим, що він використовує ці загальні кінематографічні засоби для створення уявного світу, важливо також, що цей світ є наперед заданим і по суті вже цілісно сформованим» (Шац, 1981, с. 10). У фільмах роуд-муві цей уявний світ значною мірою будується на протиставленні образів «дороги» як втілення свободи й образів «дому» як обмеження цієї свободи. Глядач приймає цей світ завдяки аудіовізуальній системі фільму, яка працює як режим організації глядацького досвіду.

Девід Бордвелл (David Bordwell), теоретик та історик кіно, описує це як систему продукування сенсів, у якій глядач «рухається шляхом», запланованим режисером. Він відзначає, голлівудський мейнстрим виробив домінантну аудіовізуальну систему конструювання фільму, яку називає *intensified continuity*, тобто «посилена безперервність». Ця система визначається як комплекс чотирьох стратегій: динамічний монтаж, екстремально надкрупний та надширокий кадр, використання крупних планів та широкий спектр рухів камери (Бордвелл, 2006, с. 121). У поєднанні з домінуючим саундтреком ця система виконує функцію легітимації жанрових конвенцій, не залишаючи глядачеві простору для критичного осмислення. Слід зазначити, що система «посилена безперервність» не визначає увесь індустріальний кінематограф, але, безумовно, є однією з домінуючих моделей організації глядацького досвіду в сучасному мейнстримі.

Проблематика дослідження гібридної мови *Nomadland* полягає в тому, що в документальному кіно аудіовізуальна система фільму й модель організації глядацького досвіду мають принципово різний характер. На думку відомого дослідника документального кіно Білла Ніколса (Bill Nichols), документалісти мають знайти спосіб «активувати наше відчуття себе і як того, до кого звертається режисер (говорячи про когось або щось інше), і як члена групи чи спільноти – аудиторії, для якої ця тема має значення» (Ніколс, 2001, с. 17). Отже, присутність глядача у світі документального фільму залежить не тільки від жанрових конвенцій, вона продукується тим, що Білл Ніколс називає

«голосом фільму» – аудіовізуальною системою, що конструюється різними моделями спостереження за героями, монтажним ритмом, який створює простір для самостійного збирання сенсу та звуковою режисурою, що створює відчуття присутності в фільмі за допомогою звукових ландшафтів: шумів, звукових деталей та унікальних звуків, які мають особливу цінність для створення ефекту реальності.

Таким чином, гібридність *Nomadland* визначається поєднанням двох різних принципів організації глядацького досвіду, які призводять до того, що основні жанрові конвенції *road movie* – дорога, свобода та одинацтво набувають інших сенсів через документальну модель організацію досвіду глядача. Це зумовлює необхідність культурологічного підходу, в межах якого фільм розглядається не лише як сукупність кінематографічних прийомів, а як культурна форма, що виробляє певний тип досвіду. Як слушно зазначає українська дослідниця Ольга Кирилова, культурологічна кіноаналітика потребує «інструментальної моделі», яка дає дослідникові змогу «перейти з рівня емпірично-кінознавчого на рівень теоретико-культурологічний» (Кирилова, 2019).

Для дослідження *Nomadland* будуть використані морфологічний, культурно-типологічний і семіотичний методи. Морфологічний підхід дасть можливість дослідити фільм як гібридну аудіовізуальну систему з жанровою структурою роуд-муві, документальною естетикою та авторською режисурою. За допомогою культурно-типологічного методу буде визначено, як саме трансформуються жанрові конвенції роуд-муві. Семіотичний метод дозволить проаналізувати ключові образи жанру: дорога, свобода, одинацтво. У якості допоміжного методу зіставлення класичної жанрової моделі роуд-муві з гібридною формою кінострічки буде використаний компаративний метод.

Виклад основного матеріалу. На початку фільму головна героїня Ферн збирається в дорогу: відкриває гараж, переносить коробки у мінівен, притискає до себе чоловічу сорочку, закінчує вантажити авто, віддає борг знайомому, виїжджає в дорогу, зупиняється на узбіччі для фізіологічної потреби, повертається у мінівен – на чорному полі з'являється головний титр *Nomadland*, за кадром глядач чує звук дверей мінівена. Розглянемо аудіовізуальну конструкцію цього епізоду. Фільм починається з різкого, металевого, акцентованого звуку дверей. Замість емоційного музичного саундтреку Хлої Чжао використовує документальну режисуру атмосферних шумів: кроки, звук крапель танучого снігу, шум великого простору. Збори в дорогу зняті одним безперервним кадром, де екранний час наближений до реального часу дії. Така тривалість кадру змінює спосіб глядацького включення. Глядач не отримує готової формули внутрішньої трагедії героїні, а мусить відчувати її з ритму дії, пауз і просторової композиції кадру. Єдиний емоційний акцент, Ферн притискає до себе чоловічу сорочку, не підкреслюється сентиментальними крупними планами рук або очей, навпаки – наступна монтажна склейка, – перехід на надзагальний план холодного, порожнього простору, – яскравий приклад створення монтажем сенсу, який глядач має побудувати сам на основі візуального контрасту між «маленькою людиною» і великим холодним світом. Традиційний для роуд-муві крупний план обличчя героя «на порозі пригод», який створює певний героїчно-романтизований пафос, руйнується фізіологічною дією Ферн. Одночасно такий «документальний» прояв тілесності, який важко уявити в традиційному роуд-муві, формує відчуття близькості до героїні. Спочатку глядач чує звук закриття дверей, а потім бачить титр з назвою фільму. Саме тому експозиція є важливою для розуміння гібридної мови фільму. Звукова режисура, тривалість кадру та візуальні контрасти трансформують конвенційний образ дороги як пригоди в дорогу як форму виживання і повсякденних ритуалів.

Аби уникнути аналізу *Nomadland* як набору окремих документальних прийомів усередині ігрової конструкції, доцільно досліджувати фільм як цілісну гібридну систему, в якій документальна естетика в поєднанні з авторською режисурою змінює жанрові конвенції роуд-муві. Однією з ключових змін – є трансформація жанрової опозиції «дорога / дім». Для класичного роуд-муві ця опозиція є фундаментальною: дорога означає вихід з нормативного порядку стабільності, втіленій у образі дому. У фільмі ця жанрова опозиція не зникає, але суттєво трансформується. Для Ферн її мінівен стає домом, що проявляється через повторювані ритуали: вона спить, готує їжу, перевдягається, впорядковує речі, прибирає, приймає гостей,

грає на флейті, згадує своє минуле життя. Ці ритуали роблять авто не просто транспортним засобом, а простором внутрішнього світу Ферн, де зберігаються пам'ять, особистий порядок і межі власної ідентичності. Образ мінівена як дому створюється через аудіовізуальну композицію компактного простору зі світловими акцентами: лампа, світильник, денне світло у вікні, теплий промінь сонця на світанку – роблять цей простір інтимним і відокремленим від зовнішнього середовища. Об'єкти пам'яті, зокрема фотографія чоловіка Ферн, включають минуле в теперішній час і працюють як повернення до втраченого життя. Хлої Чжао за допомогою документальної естетики ритуалів побуту конструює образ мінівена як рухомого дому і постійно розширює його: пральня, супермаркет, стоянка стають не окремими локаціями, а продовженням мобільного способу життя. Таким чином, *Nomadland* змінює жанрову опозицію: дім більше не протистоїть дорозі – він «збирається» поступово як форма існування в русі.

Важливо зазначити, що ритуали, пов'язані з мінівеном, працюють як візуальний контраст для ритуалів сезонної праці. У сценах роботи, передусім в Amazon, Ферн включена в механічний ритм повторюваних операцій, де людина функціонує як додаток до системи. Натомість ритуали в мінівені: побутові дії, догляд за тілом, перегляд фотографій, навіть фізична вразливість – як у сцені з розладом шлунку – повертають героїню до її одинацтва і внутрішньої свободи. Важливо підкреслити, що документальна стилістика зазвичай посилена візуальними метафорами: фотографія чоловіка розірвана навпіл – метафора втрати, теплий промінь сонця на обличчі – внутрішнього полегшення, а дощ – горювання після важкого рішення.

Безумовно, головна трансформація жанрової моделі роуд-муві в *Nomadland* пов'язана зі взаємодією героїні Френсіс Макдорманд з реальними номадами. Хлої Чжао наголошує, що її метод полягає не в підпорядкуванні реальних людей заданному сюжету, а в тому, щоб не «віддавати перевагу історії над портретом»; для неї герої фільму – це передусім «унікальні індивіди з універсальними людськими труднощами» (Чжао, 2022). Так само й образ Ферн, за словами режисерки, є «вигаданим», але створеним у тісній співпраці з актрисою Френсіс Макдорманд: Чжао «внесла багато аспектів власного життя Френсіс у Nomadland, щоб «ввести її персонаж у світ, де всі інші грають версії самих себе» (Чжао, 2020).

У цьому й полягає один з ключових механізмів функціонування гібридної системи фільму: вигадана героїня не протиставляється документальному середовищу, а «вмонтовується» в нього як складний персонаж, вибудований на реальному досвіді акторки Френсіс Макдорманд. Розвиток цього режисерського рішення починається на складі Amazon, де Ферн зустрічає Лінду – першого номада, яка вводить її у спільноту робітників. У сцені обідньої перерви Ферн звертає увагу на татуювання однієї з робітниць: «дім – це просто слово або те, що ти носиш усередині». Цей мотив далі розгортається в епізоді розмови Ферн і Лінди всередині мінівена. Сцена починається *in medias res*, ніби камера застала життя в процесі, а не спеціально організований діалог. Коли Ферн показує шухлядки для зберігання речей, кадр переходить до ящика її чоловіка, перетвореного на маленький столик; далі вона пояснює, що саме тут зберігає найдорожче – тарілки з орнаментом осіннього листя, які їй дарував чоловік. Так фільм переводить татуювання про «дім усередині» в конкретну аудіовізуальну форму: внутрішній дім Ферн складається з речей-пам'яті, ритуалів турботи й побутового порядку. Репліка про назву фургона – «вен-захисник» – ще раз закріплює його функцію не як засобу пригод, а як дому. Важливо, що ця сцена побудована як документальний прийом «замаскованого інтерв'ю» – Ферн слухає Лінду, не інтерпретує і не робить висновків. Фільм поєднує ігрову побудову сцени з режимом самопрезентації «реального» досвіду Лінди.

Цей принцип визначає функцію інших реальних номадів у фільмі. У межах класичної ігрової конструкції такі персонажі існували б, насамперед, для того, щоб розкрити Ферн або просунути її сюжетну лінію. У *Nomadland* цього не відбувається, оскільки Лінда Мей, Свенкі, Боб Веллс та інші номади зберігають у кадрі власну самопрезентацію: це відчутно в ритмі мовлення та способі згадування власного життя. Документальна естетика змінює саму функцію другорядного персонажа в ігровому кіно: він перестає бути лише елементом сюжету і стає носієм власного прожитого

досвіду. Отже, одна з головних жанрових трансформацій *Nomadland* полягає в тому, що фільм відмовляється від жорсткого підпорядкування всіх персонажів центральній героїні й спрямовує індивідуальну подорож в простір колективного свідчення.

Жанрова традиція роуд-муві зазвичай пропонує героєві або самотність як романтизовану норму, або спільноту як тимчасову зупинку на шляху. У *Nomadland* Чжао вибудовує іншу модель: спільнота постає не заміною дому, а етичною рамкою присутності. Особливо показовим тут є майже повністю документальний епізод, в якому номади по черзі розповідають власні історії, сидячі навкруги спільного вогнища. Аудіовізуально ця сцена відрізняється від основного візуального ритму: режисерка відкриває простір для висловлювань реальних людей і вводить інший тип наративу – документальну сповідь прожитого досвіду. Ніхто з номадів не опиняється в дорозі через романтизовану мрію – дорога постає як наслідок втрати, хвороби, економічної вразливості або сімейного розриву. У межах концепції Білла Ніколса це момент активації «ми»: глядач включається не тільки в історію Ферн, а й в колективний досвід реальних людей. Слід підкреслити, документальний ефект присутності тут виникає з точного поєднання продуманої композиції і ритму з відкритістю до непередбачуваного кадру. Про це каже в інтерв'ю оператор фільму Джеймс Річардс: Чжао завжди працює з чітким *shot-list*, але камера не вимикається, швидко змінюючи позицію, щоб зафіксувати моменти, яких потребує сцена (Річардс, 2021).

Ближче до середини фільму Чжао поступово змінює режим взаємодії героїні зі світом: дорога й навколишній простір перестають функціонувати для Ферн як ворожі середовища, в яких потрібно виживати. Це проявляється в епізодах знайомства Ферн зі спільнотою номадів: документальна естетика тут виражається в спостережливій камері, тривалості планів, використанні теплого натурного світла, тоді як авторська режисура надає цим сценам ідеальний ритм та композицію. Важливо зазначити, що гібридність *Nomadland* полягає не в механічному поєднанні документальних й ігрових елементів, а в тому, що документальна естетика вбудовується в чітко сконструйовану ігрову конструкцію й перебудовує її зсередини. У цьому сенсі особливо показовим є прийом складного тревелінгу камери за Ферн через кемпінг номадів. На перший погляд, сцена справляє враження майже випадкового спостереження за життям спільноти, але її конструкція виявляє високий рівень складного внутрішньокадрового монтажу: ритм входження другорядних персонажів у кадр, побутові мікродії і просторові акценти.

Кульмінацією зміни відносин Ферн зі світом стає сцена, у якій вона стоїть на горі й вигукує своє ім'я, слухаючи відлуння. Значення тут створюється не її реплікою, а співвідношенням голосу, простору й тривалості. Відлуння повертає героїні її власний голос, ніби світ уперше відгукується на її присутність. У межах жанру роуд-муві це принциповий момент: образ дороги легітимується не через монолог про свободу, а через аудіовізуальну конструкцію, в якій героїня стає видимою і «визнаною» навколишнім світом. Тут важливо врахувати й ставлення до природи самої Чжао. В інтерв'ю вона зазначає, наскільки важливими для неї є «самотність у природі» та «відчуття, що ти є частиною чогось значно більшого, ніж ти сам», додаючи, що коли людина стоїть у такому ландшафті, «ніщо інше тебе не визначає, окрім того, що ти є його частиною» (Чжао, 2020). Це пояснює, чому природа у фільмі перестає бути лише декорацією: у гібридній системі *Nomadland* вона активний чинник формуванні нової ідентичності Ферн; саме завдяки режисерській побудові кадру ландшафт набуває самостійного значення в аудіовізуальній системі фільму.

Після «ініціації» Ферн світом фільм повертається до класичної для роуд-муві опозиції «дорога / дім», але вже як до драматургічної перевірки нової ідентичності героїні. Якщо перша частина фільму перебудовувала цю опозицію через мінівен як мобільний дім, то далі розвиток сюжету організується навколо послідовності трьох образів осілого дому – дому сестри, дому сина Девіда й колишнього дому Ферн в Емпайрі.

Після виходу з ладу мінівена Ферн вимушена їхати до сестри, щоб позичити гроші на ремонт. Дім сестри подано як простір соціальної норми. Барбекю, розмови про «правильне» життя і ритм укладеного побуту – створюють модель дому як соціально впізнаваної форми стабільності. Проте конфлікт цього епізоду

виражено не стільки в репліках, скільки в тілесній несумірності Ферн цьому простору. Її повторювана відмова – «я не можу жити в цьому домі; я не можу спати в цій кімнаті; я не можу спати на цьому ліжку» – фіксує конфлікт між двома режимами існування. Осілий дім скасовує практику «дому в дорозі», яку героїня вибудувала в першій частині фільму. Важливо, що Чжао не оформлює цю сцену як відкритий конфлікт або кульмінаційний діалог – її значення виникає з композиції перебування Ферн у кадрі, з відчуття тимчасовості й внутрішньої невписаності в стабільний простір сестриного дому.

У будинку сина Девіда ця перевірка набуває ще більшої інтенсивності, оскільки саме тут фільм відтворює класичну жанрову ситуацію вибору між дорогою й можливістю побудувати нові стосунки з Девідом. Простір організовано як серію сімейних ритуалів: спільні вечері, взаємодія з дитиною, побутова стабільність, музика, присутність кількох поколінь (Девід, його діти та онуки). Але Чжао послідовно показує, що Ферн залишається зовнішньою в цьому просторі. Наприклад, у сцені, де Девід з сином разом грають на фортепіано, композиція кадру відділяє Ферн лініями перил від Девіда і його родини. Саме візуальна конструкція, а не діалог, показує її невписаність у цей спосіб життя. Тому наступна ранкова сцена, де Ферн курить біля мінівена, працює як наслідок уже прийнятого рішення. Довга прогулянка вздовж океану в штормі завершує цю частину: свобода тут постає не як жанрова конвенція, а як логічна відмова від способу життя, який більше не відповідає героїні.

Фінальний епізод фільму організований навколо третього образу дому – колишнього будинку Ферн в Емпайрі. Повернення сюди не подається як відновлення втраченої стабільності. Навпаки – фільм будує цей епізод як акт прощання. Фінальний прохід героїні крізь покинуту фабрику, порожні кімнати дому й вихід через задні двері у відкритий горизонт дороги є завершенням зв'язку з минулим. Композиційно фільм повторює логіку експозиції, але змінює її зміст: на початку дорога була вимушеним рішенням; тепер вона постає як прийнята форма існування. У такий спосіб, друга половина *Nomadland* послідовно переводить базову жанрову опозицію «дорога / дім» у серію конкретних просторових випробувань і замикає гібридну систему фільму. Вибір дороги постає як форма існування і головний маркер нової ідентичності Ферн.

Висновки. *Nomadland* слід розглядати не як ігровий фільм із окремими документальними елементами, а як складну гібридну конструкцію, в якій документальна естетика в поєднанні з авторською режисурою Хлої Чжао перебудовує базові жанрові конвенції роуд-муві. У цій системі документальна естетика не протистоїть ігрової конструкції, а працює всередині, змінюючи способи організації глядацького досвіду, функції простору, ідентичність героїні та характер взаємодії між індивідуальним і колективним досвідом.

Аналіз дав змогу простежити насамперед дві ключові трансформації. По-перше, змінюється модель героя: Ферн залишається центром наративу, однак її історія більше не розгортається через повне підпорядкування інших персонажів її індивідуальній лінії. Реальні номади вводять у фільм колективний досвід свідчення, через який роуд-муві відходить від моделі самотньої пригоди і набуває форми індивідуальної історії, розгорнутої в полі колективного досвіду. По-друге, у фільмі змінюється опозиція «дорога / дім»: дім більше не постає як нерухома альтернатива руху, оскільки його функцію виконує мінівен, а згодом і вся повсякденна інфраструктура мобільного життя. У другій частині фільму Чжао повертається до класичної жанрової схеми «дорога / дім» уже як до перевірки нової ідентичності героїні: дім сестри, дім сина Девіда і колишній дім Ферн в Емпайрі послідовно демонструють, що жодна з моделей осілості не може бути для неї формою існування.

Водночас проведений аналіз не претендує на вичерпне прочитання *Nomadland*. Фільм є значно складнішою конструкцією, ніж дозволяє охопити один аспект дослідження. Але фокус аналізу на документальну естетику як чинника трансформації жанрових конвенцій дав змогу показати, що гібридність *Nomadland* полягає не в механічному змішуванні документального й ігрового, а в перебудові аудіовізуальної системи фільму.

Перспективи подальшого дослідження полягають у вивченні гібридних систем сучасного індустріального кіно не як комбінації окремих прийомів, а як способів трансформації

жанрової та аудіовізуальної організації глядацького досвіду. На матеріалі *Nomadland* показано, що документальна естетика здатна змінювати не лише стилістику зображення, а й культурні моделі дому, свободи, втрати, самотності та спільноти.

Список використаних джерел:

Кирилова О. О. (2019). Деякі зауваги до методології культурологічної аналітики кінематографа. *Наукові записки НаУКМА. Культурологія*, *2*, 64–71. DOI: 10.18523/2617-8907.2019.2.64-71.

Bordwell D. (2006). The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press. 369 p.

Carroll N. (1988). Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory. New York: Columbia University Press. 271 p.

Coman S. (2020). Nomadland. *Journal of Religion & Film, 24*(2), Article 16. DOI: 10.32873/uno.dc.jrf.24.2.016.

Hernandez E., Zhao C. (2020, September 26). Nomadland, the Gig Economy & the Brilliance of Frances McDormand. NYFF58 [Video]. Film at Lincoln Center.

Jasper D. (2023). Nomadland: A Film by Chloé Zhao. *The Expository Times, 134*(12), 539–542. DOI: 10.1177/00145246231156324.

Laist R. (2024). New Materialist Freedom in Chloé Zhao's Nomadland. *Film-Philosophy, 28*(1), 153–178. DOI: 10.3366/film.2024.0265.

Medvedieva A., Rosliakova O. (2023). Peculiarities of Using Lighting in the Process of Film Shooting. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production, 6*(2), 252–262. DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289311.

Nichols B. (2001). Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press. 194 p.

Oliver-Rotger M. A. (2024). Grief, Hospitality, and the Frontier in Chloé Zhao's Nomadland (2020). In P. B. Guerrero (Ed.), American Borders: Inclusion and Exclusion in US Culture (pp. 211–229). Cham: Springer.

Schatz T. (1981). Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. New York: McGraw-Hill. 262 p.

Vieira L. C. (2024). "The Way to Dusty Death": The Feminist Revision of the Western in Nomadland (2021). *FIU Undergraduate Research Journal, 2*, Article 2. DOI: 10.25148/URJ.020102.

White P. (2022). Women Auteurs, Western Promises. *Film Quarterly, 75*(4), 23–33. DOI: 10.1525/fq.2022.75.4.23.

Zhao C., Richards J. J. (2021, January 25). Nomadland: New Naturalism: Cinematographer Joshua James Richards and Director Chloé Zhao Achieve a Poetic Tone in This Story of Restless Lives. American Cinematographer.

References:

Bordwell, D. (2006). The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press. 369 p.

Carroll, N. (1988). Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory. New York: Columbia University Press. 271 p.

Coman, S. (2020). Nomadland. *Journal of Religion & Film, 24*(2), Article 16. DOI: 10.32873/uno.dc.jrf.24.2.016.

Hernandez, E., Zhao, C. (2020, September 26). Nomadland, the Gig Economy & the Brilliance of Frances McDormand. NYFF58 [Video]. Film at Lincoln Center.

Jasper, D. (2023). Nomadland: A Film by Chloé Zhao. *The Expository Times, 134*(12), 539–542. DOI: 10.1177/00145246231156324.

Kyrylova, O. O. (2019). Deiaki zauvahy do metodolohii kulturolohichnoi analityky kinematohrafa [Some Remarks on the Methodology of Culturological Analytics of Cinematography]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Kulturolohiia [NaUKMA Research Papers. Cultural Studies], 2*, 64–71. DOI: 10.18523/2617-8907.2019.2.64-71 [in Ukrainian].

Laist, R. (2024). New Materialist Freedom in Chloé Zhao's Nomadland. *Film-Philosophy, 28*(1), 153–178. DOI: 10.3366/film.2024.0265.

Medvedieva, A., Rosliakova, O. (2023). Peculiarities of Using Lighting in the Process of Film Shooting. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production, 6*(2), 252–262. DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289311.

Nichols, B. (2001). Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press. 194 p.

Oliver-Rotger, M. A. (2024). Grief, Hospitality, and the Frontier in Chloé Zhao's Nomadland (2020). In P. B. Guerrero (Ed.), American Borders: Inclusion and Exclusion in US Culture (pp. 211–229). Cham: Springer.

Schatz, T. (1981). Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. New York: McGraw-Hill. 262 p.

Vieira, L. C. (2024). “The Way to Dusty Death”: The Feminist Revision of the Western in Nomadland (2021). *FIU Undergraduate Research Journal, 2*, Article 2. DOI: 10.25148/URJ.020102.

White, P. (2022). Women Auteurs, Western Promises. *Film Quarterly, 75*(4), 23–33. DOI: 10.1525/fq.2022.75.4.23.

Zhao, C., Richards, J. J. (2021, January 25). Nomadland: New Naturalism: Cinematographer Joshua James Richards and Director Chloé Zhao Achieve a Poetic Tone in This Story of Restless Lives. American Cinematographer.

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026