

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЗРЕЛИЩНЫХ СТЕРЕОТИПОВ НА МАЛОМ ЭКРАНЕ: НЕИГРОВЫЕ ТЕЛЕФОРМАТЫ США И КАНАДЫ 1960-Х ГОДОВ

КАЗЮЧИЦ М.Ф.

Институт кино и телевидения (ГИТР)

В статье анализируются эксперименты документалистов США, Канады и стран Европы проводившиеся в 1950–1960 годы на базе новых технологий и в обстановке конкурентной борьбы кино и ТВ. В названиях документальных фильмов и телепрограмм тех лет нередко фигурировал образ антропоморфной камеры, камеры-глаза, словно «живущей» собственной жизнью, порой отличной от человеческой («Candid eye», «Candid camera», «Living camera» etc.).

«Cinéma vérité» — термин, впервые использованный французским социологом, теоретиком кино Э. Мореном, представляет собой, как известно, перевод названия знаменитого киножурнала «Кино-правда», выпускавшегося в 1920-х годах «киноками» под руководством Вертова. За 1950-1960-е годы термин нашел и свои культурные спецификации: например, «прямое кино» (direct cinema). Традиционно связанное с cinéma vérité, экранная документалистика США имела большую зависимость от идеологии

— конъюнктурных требований, «политики» теле-вещателя и рыночных условий создания и распространения экранной продукции.

Пионерами в области подобной новой «неевропейской» телевизионной волны стали документалисты США (группа «Дрю ассошиэйтс» — Р. Дрю, Р. Ликок, Д. Пеннебейкер и др.) и Канады (Р. Кройтор, В. Кёних, К. Лоу), которые заложили новые основы применения метода длительного (включенного) наблюдения, тем самым открыв путь широкому спектру форматов от авторской документалистики до реалити-TV. Весьма скоро оба направления, *direct cinema* и *cinéma vérité* со всем присущим им своеобразием получили широкое распространение как в собственном виде (репортажный кино- или телеочерк), так и в качестве стиля, манеры съемки вообще.

Теоретические и практические изыскания документалистов США, Канады и стран Европы на базе новых технологий, конкурентной борьбы кино и ТВ позволили, таким образом, ввести в «художественный оборот» качественно новые приемы. Последние дали возможность сформировать у целевых аудиторий новый опыт эстетического восприятия экранного материала, что в свою очередь заложило фундамент для значительного усложнения дискурсивной стороны экранного произведения; эти же приемы придали ему фактически равную значимость с нарративом. Подобная сложная связь дискурса и повествования, значительно усложняющая трансляцию и интерпретацию авторской концепции, во многих отношениях — сущностная черта современной экранной культуры, игровых и неигровых форматов телевидения и кино.

Ключевые слова: документалистика, кино, телевидение, технологии, направления, «прямое кино», Cinéma vérité, метод длительного (включенного) наблюдения

В зарубежной медиаиндустрии 1950–1960 годы занимают особое положение. Телевидение в данный период выступило мощным конкурентом кино. Активное взаимодействие двух индустрий, в свою очередь, явилось мощным катализатором развития технологий обоих секторов. Переход к широкоэкранному, затем широкоформатному фильму требовал значительных трансформаций в сфере производства съемочного и проекционного оборудования, развития технической инфраструктуры кинотеатров, сектора химической промышленности, связанного с производством пленки и т.д. Вместе с тем телевидение оказалось способно в большей степени в сравнении с гигантизмом новых кинотеатральных систем удовлетворить интерес зрителя к индивидуальному. Успехи неигрового, документального телевидения 1960-х годов в области техники (портативные камеры, синхронная запись звука) открыли возможности для своеобразной эстетической ревизии традиционных жанров кино/телеочерка, фильма-портрета в сторону большего персонализма.

Указанные технологии позволили, во-первых, ввести в качестве героя «маленького человека», значительный пласт людей, которые не относились к публичным, медийным персонам, селебрити и т.д. Помимо традиционных слагаемых — неординарной профессии, интересных массовому зрителю неординарных черт личности героя, — новые технические возможности позволили, во-вторых, привлечь внимание аудитории к самому процессу обыденного, ничем не примечательного существования героя перед камерой. В подобной ситуации объектом режиссерского интереса становился не только ординарный человек, но и ординарная работа. Длительное наблюдение за профессиональной,

совершенно обычной деятельностью стало благодаря применению новых технологий в теледокументалистике, важным аспектом зрелищности.

В названиях телевизионных программ тех лет, в том числе экранного контента Канады и США, рассматриваемого в данной работе, которые стали своеобразным центром новой теледокументалистики, нередко фигурирует образ антропоморфной камеры, камеры-глаза, словно «живущей» собственной жизнью, порой отличной от человеческой («Candid eye», «Candid camera», «Living camera» etc.)¹. Подобное обстоятельство любопытно сопоставить с известной тенденцией антропоморфизации образов кинокамеры в эпоху киноавангардных волн 1920-х годов. Группа «киноки» Дзиги Вертова знаменита образом камеры-глаза, приблизительно в те же годы о камере (киноаппарате), подобной человеческому мозгу, писал и известный французский режиссер и теоретик Ж. Эпштейн.

«Cinéma vérité» — термин, впервые использованный французским социологом, теоретиком кино Э. Мореном, как известно, — перевод названия знаменитого киножурнала «Кино-правда», выпускаемого в 1920-х годах «киноками» под руководством Вертова. В журнале «France-Observateur» 1960 года вышла статья Морена «Pour un nouveau cinéma vérité» (О новой кино-правде), посвященная Международному фестивалю этнографического кино во Флоренции. Исследователь творчества Руша и переводчик на английский язык его работ С. Филд отмечал: «В те годы Морен и Руш утверждали, что ключевое слово в названии статьи — «новая». Они предлагали: реализацию «киноглаза» и «киноуха» в единстве, развитие переносной звукозаписывающей аппаратуры, новые возможности для речи в кино, а также камерность и более тесный контакт [с объектом] при съемке фильма без привлечения большой съемочной группы. Иными словами, они предлага-

¹ Соответственно: «Скрытый глаз», «Скрытая камера», «Оживляющая камера» и пр.

ли одновременно внедрять новые технологии, отсутствовавшие у Вертова, и использовать их роль в формировании исследования нового типа — саморазоблачающего и самокритикующего процесса, составлявшего суть кино-правды» [6, р.14]. За 1950–1960-е годы термин нашел и свои культурные спецификации: например, «прямое кино» (*direct cinema*). Традиционно связанное с *cinéma vérité*, данное направление экранной документалистики США имело большую зависимость от идеологии — конъюнктурных требований, «политики» телевещателя и рыночных условий создания и распространения экранной продукции. Как следствие, именно фильмы США, относимые к «прямому кино», чрезвычайно разнообразны с точки зрения изобразительного решения и авторской концепции.

Пионерами в области подобной новой «неевропейской» телевизионной волны стали документалисты США (группа «Дрю асошиэйтс» — Р. Дрю, Р. Ликок, Д. Пеннебейкер и др.) и Канады (Кройтор, Кёних, Лоу), которые заложили новые основы применения метода длительного (включенного) наблюдения, благодаря новым техническим возможностям телевидения, открыв тем самым путь широкому спектру форматов от авторской документалистики до реалити-ТВ. Весьма скоро оба направления, *direct cinema* и *cinéma vérité* со всем присущим им своеобразием получили широкое распространение как в собственном виде (репортажный кино- или телеочерк), так и в качестве стиля, манеры съемки вообще.

Экранная культура Канады в период 1950–1960-х годов достигла чрезвычайно высокого уровня. Следует отметить практически беспримерное внимание, которое уделялось правительством страны развитию документального кино и телевидения. Развитие данных сегментов находилось в ведении Канадской государственной службы кинематографии (*National Film Board of Canada, NFB*). Уже в 1930-е годы в литературе отмечалось динамичное развитие NFB и растущее дифференцирование жанровой палитры, ко-

торая к тому времени включала ряд перспективных форматов [1, р.20]. К 1950-м годам в рамках NFB складывается подразделение, занимавшееся выпуском хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. В основной состав группы вошли Д. Френдли (продюсер, руководитель документальных проектов NFB, режиссер, монтажер), К. Лоу (аниматор, оператор комбинированных съемок, режиссер), Р. Кройтор (оператор комбинированных съемок, режиссер, инженер), В. Кёних (оператор, режиссер), Т. Маккартни-Филгейт (оператор, режиссер, монтажер), К. Чэпмен (оператор, оператор комбинированных съемок, режиссер) и др. Профессиональный опыт ряда специалистов группы был приобретен еще в годы второй мировой войны, как, например, Френдли.

Выпущенные на рубеже 1950–1960-х годов NFB циклы телевизионных многосерийных документальных программ, таких как «Candid Eye», «Challenge for Change», позволил значительно развить выразительные возможности жанра телевизионного репортажа [3, р.50]. Для данных фильмов характерен поиск новых художественных, технических приемов, как на уровне изобретения, так и заимствований из иных жанров. Непосредственным оказалось влияние канадской традиции и на европейскую кинодокументалистику. В одном из классических фильмов «Дни накануне Рождества» (Benoit Noel, 1958) С. Джексона и В. Кёниха оператором картины выступил М. Бро, который через несколько лет снимет вместе с Ж. Рушем и Э. Мореном классику мирового документального кино — фильм «Хроника одного лета» (Chronique d'un été, 1960). Герои обоих фильмов — рядовые жители столиц Канады и Франции — Онтарио и Парижа. Кадры рождественской суеты, телефонных звонков близким, покупок подарков, привоза товаров в картине «Дни накануне Рождества» получены режиссерами методом длительного наблюдения, в отдельных случаях посредством съемки скрытой камерой. Благодаря последующему отбору материала в ходе монтажа в работе осталась масса мало-значительных планов; ряд сцен с точки зрения метража могли по-

казаться излишне затянутыми. Тем не менее, именно подобные художественные приемы смогли сформировать у целевой аудитории специфический эффект «зрительского участия», значительно повысить зрелищность материала.

О том, что поиски новых форм были действительно в те годы *terra incognita*, и масса традиционных на сегодня приемов представлялась совершенно новым, поистине магическим средством запечатлеть мир, весьма красноречиво рассуждает упомянутый французский режиссер Руш. В фильме «Дни накануне Рождества» был использован «ставший сегодня классическим примером тревеллинг, то есть в кадре камера следует за револьвером охранника банка» [2, р.56]. Руш отмечал: «Когда Мишель Бро [оператор фильма «Канун Рождества» и «Хроника одного лета». — М.К.] приехал в Париж на съемки «Хроники одного лета», этот прием стал откровением для всех нас, а также для телевизионных операторов. Кадр из фильма «Первичные выборы», в котором оператор Ликок следует за пересекающим холл Дж.Ф. Кеннеди, стал, без сомнения, шедевром этого нового метода съемки» [2, р.56]. В тематическом отношении работы Руша, Бро, Кройтора, Кёниха являются репортажами о жизни, застигнутой врасплох, во всей многогранности ее проявлений. Монтаж, однако, в работах канадских режиссеров в значительной мере носит служебную функцию, поскольку основное средство — камера.

Особое внимание в фильмах группы Френдли уделялось жизни и работе простых жителей, повседневным трудовым будням и отдыху. Фильм «Корал» (Corral, 1954) К. Лоу повествует о безыскусной жизни обитателей американского ранчо: коня Корала и его хозяина ковбоя. Естественно, в кадре были бескрайние прерии «дикого Запада», выбор композиции кадров призван был подчеркнуть природную красоту коня, мужество ковбоя. Вместе с тем получить подобный образ авторы смогли лишь благодаря мастерству съемки методом наблюдения и последующего отбора материала. «Дети Фого айленда» (Children of Fogo Island, 1967)

К. Лоу стилистически тяготел к традициям кинодокументалистики, заложенным голландским режиссером Й. Ивенсом («Мост», «Дождь», «Сена встречает Париж», «Мистраль»). Авторы, используя метод наблюдения, отобрали выразительный материал из жизни детей – жителей Фого айленда в Канаде. Юные канадцы растут на берегу океана, связывая с ним все свои простые детские игры и мечты. Однако, несмотря на использование приемов поэтизации действительности, зрелищность картины, привлекательность для целевой аудитории достигается главным образом благодаря кажущейся безыскусности материала, свободе героев, существующих перед камерой, словно не замечая ее. Добиться подобных кадров кинематографисты смогли, последовательно применяя метод включенного длительного наблюдения и исключив закадровый комментарий.

Тесная связь эстетики «прямого кино», созданного группой «Дрю ассошиэйтс», с телевидением явилась одним из наиболее существенных факторов в развитии новой американской документалистики. Жанр телерепортажа/телеочерка в значительной мере зависит от ряда факторов, которые не играют столь значительной роли, к примеру, в политике профессиональных фестивалей или прокатных организаций. Данный жанр в значительной степени зависит от общего социально-политического курса структур, обеспечивающих возможность эфира. С другой стороны, выбор объекта, материала для фильма также в известной мере ограничивался идеологическими предпочтениями вещателя. В подобных условиях будет неизбежным колебание между авторскими предпочтениями и требованиями конъюнктуры [5, p.32].

Уже в конце 1950-х годов Дрю, известный как фоторепортер журнала «Life» и снявший до организации группы несколько документальных лент, вместе с оператором и режиссером Р. Ликом снимает первые совместные работы и формулирует базовые элементы теоретической платформы. Закадровый комментатор, как известно, является сущностным элементом всякого репор-

тажа. Он объясняет, оценивает, направляет; Дрю описал это как «логику слов». При этом страдает изобразительный ряд: кадры при выключенном звуке нередко рассыпаются в хаотическое нагромождение картинок. Нужна была новая смысловая доминанта — логика изображения, монтажной фразы («picture logic»). Автор терял голос, чтобы обрести себя в монтажном соединении. Метод Дрю был окончательно сформулирован: «Это будет репортаж без обобщений и авторитетного мнения. Это будет искусство наблюдения за жизнью людей, (...) достижения той степени правдивости/достоверности, которая возникает только при личном контакте»². Зритель получал гораздо больше свободы, просматривая материал и делая собственные выводы. Закадровый комментарий получал лишь служебную функцию информировать о месте, времени действия, подводить краткие итоги сюжетных блоков. Критерием внятности монтажной логики для Дрю был ясный смысл фильма при отключенном звуке. Подобный подход в перспективе целесообразно сравнить с монтажными экспериментами С.М. Эйзенштейна. В частности, следует указать на разыскания российского теоретика в области ассоциативного монтажа, который использует принцип столкновения двух кадров, отобранных так, чтобы сформировать новый образ в сознании зрителя.

Р. Ликок, известный кинематографическим кругам как оператор фильма Р. Флаэрти «Луизианская история» («Louisiana Story», 1948), разработал знаменитую эстетику «прямого кино», положив в основу и усовершенствовав впоследствии собственный операторский метод. Из сурового общения с Флаэрти он вынес собственный метод работы с уходящей натурой. Камера Ликока — не скрытая камера, а наблюдающая за героем в его естественной среде обитания. Съёмочная группа, максимум два человека (камера и звук), устанавливают с «объектом» доверительные от-

² Интервью Роберта Дрю из д/ф «Cinéma Vérité: Defining the Moment» (Канада, 2011), реж. Питер Уинтоник.

ношения. Подобный подход позволял добиться условного раскрепощения персонажа настолько, чтобы у зрителя возникла иллюзия присутствия в кадре. Этому способствовала и ручная съемка: малые размеры камеры и низкая шумность делали ее мобильной и незаметной, отсутствие штатива рождало эффект присутствия зрителя в кадре, а синхронный, живой звук (Дрю и Ликок стали одними из первых апологетов метода синхронной записи изображения и звука) довершал реалистичность новой документальной эстетики. Также в состав группы Дрю входили режиссер, оператор и инженер Д.А. Пеннебейкер; братья Э. Мейзелс и Д. Мейзелс, ставшие впоследствии известными документалистами. В качестве оператора и монтажера в группе принимал деятельное участие один из продюсеров и режиссеров NFB (The National Film Board of Canada) Т.М. Филгейт, что обеспечило известную преемственность канадского производственного опыта [4, p.36].

Несмотря на упомянутую противоречивость фильмов «Дрю ас-сошиэйтс» (съемки селебрити, медийных персон в качестве героев телеочерков), кинематографисты в равной мере обращаются и к бытовой стороне, в которой метод включенного наблюдения в наибольшей степени эффективен. Сюжетной основой фильма «Стул» (The Chair, 1962), одной из ключевых работ группы в 1960-е годы, стал громкий судебный процесс об изменении вердикта о смертной казни Полу Крампу, преступнику, участвовавшему в ограблении банка с убийством. Как всегда, комментатор бесстрастно изложил обстоятельства. В Чикаго есть электрический стул, на котором казнят Крампа. Он ожидал приговора в течение девяти лет. Преступник раскаялся, не пытался обжаловать и рассчитывал успеть дописать книгу в тюрьме. За пять дней до приведения приговора подать безвозмездно на апелляцию решился молодой адвокат Доналд Мур. Большая часть основного действия разворачивается в офисе общественного защитника. Вне его — несколько сцен в тюрьме, заседание апелляционной комиссии и финал — выступление Крампа перед прессой.

Доналд Мур выступает в качестве главного героя, на нем лежит основная функция осуществлять последовательное развертывание сюжета. Основное внимание авторов сосредоточено на адвокате. Его линия связывает обвинителей и подзащитного. Учитывая остроту вопроса о смертной казни и то, что Крамп — афроамериканец, фильм не мог не вызвать острую дискуссию в США. «Стул» был объявлен (за девять лет до проекта «Американская семья», считавшегося провозвестником реалити-шоу, который упрекали в повышенном интересе к интимной жизни героев) образчиком низости, на которую способен метод наблюдения, раскрывающий личную жизнь героев и неотличимый в этом от вуайеризма.

Однако следует обратить внимание на чрезвычайно важную содержательную сторону картины, которая заключается в выступлениях адвоката. На слушаниях Мур говорил не о помиловании как таковом, а о недостатке милосердия в самой системе: «Пол не нуждается в помиловании — мы нуждаемся». Это в корне меняет вектор дискурса фильма. Возникшая абсурдная ситуация (защита преступника ради спасения общества), очевидно, должна пониматься символически. Смысл обретает и визуальный лейтмотив фильма: образ электрического стула. Сцена, в которой будущие исполнители казни подробно описывают принцип действия устройства и проводят репетицию, повторяется в фильме несколько раз. Кульминация киноленты — замена Крампу смертной казни пожизненным заключением сроком 199 лет. Несмотря на то, что на последних кадрах возникает титр, сообщающий, что Крамп стал помощником в центре по адаптации заключенных, приговоренных к смерти, финал в фильме иной. Адвокат, завершив процесс, возвращается к своей ежедневной работе, в которой это, бесспорно крупное дело, является одним из многих.

В качестве показательного примера применения метода включенного наблюдения рассмотрим известный короткометражный фильм «Лица ноября» (*Faces of November*, 1964), который снимался как плановый репортаж о похоронах Джона Кеннеди. Фильм

интересен контрастным столкновением политической элиты и рядовых американцев, объединенных национальной трагедией. Дрю вылетел в Вашингтон без каких-либо определенных идей. Впрочем, снятый фильм в любом случае не соответствовал 60-минутному формату и в эфир не вышел. Лишь позже, когда он получил ряд наград, компания ABC показала кинокартину. Участники группы рассредоточились в Капитолии, на прилегающей территории и на Арлингтонском кладбище. После церемонии было разрешено подойти к усопшему. «Когда люди приближались к гробу, — вспоминал режиссер, — они начинали рыдать. У гроба что-то поражало их, и вы могли видеть это на их лицах... И мы просто продолжали снимать и снимать, и снимать, и снимать» [5, р. 200]. Лицо становится главным героем фильма. Сила метода наблюдения проявилась здесь в наибольшей мере. В кадре все те же лица из прошлых фильмов: Жаклин Кеннеди, Роберт, сестры. Людей очень много: они заполнили тротуары, газоны, прилегающие к Капитолию. Камера выхватывает в основном молодежь и людей среднего возраста — электорат Кеннеди, тех, кто верил в новое будущее Америки. После фильма «Первичные выборы» (1960), наиболее известной картины группы «Дрю ассошиэйтс», эти лица почти не изменились. Но осознание истинного смысла случившегося еще не наступило. Впереди убийство Роберта Кеннеди и корректировка политического курса. Лидеры США, впоследствии приходившие к власти, не были молодыми людьми настолько, чтобы американцы поверили в их молодость, урок был усвоен. Однако этот и иные фильмы Дрю, посвященные простым людям, позволяли сделать закономерный вывод: метод прямого кино сам по себе не имел принципиального значения в фильмах, где интересы вещателя расходились с мнением автора. Показательно, что все фильмы Дрю о президенте Кеннеди снимались без какой-либо серьезной цензуры со стороны первого лица государства. Цензуру осуществлял сам вещатель, не стремившийся изменить что-либо на рынке, спрос на котором создавал массо-

вый зритель, также вполне удовлетворенный. В этой связи проект о демократии в действии (которую, как правило, представляют известные фигуры) всегда способен трансформироваться именно усилиями «внутренней» цензуры, особенно на ТВ, в источник политической пропаганды с новой художественной оснасткой. Впоследствии Дрю делает выводы и более не снимает крупных проектов о политиках.

Теоретические и практические изыскания документалистов США, Канады и стран Европы на базе новых технологий, конкурентной борьбы кино и ТВ позволили, таким образом, ввести в «художественный оборот» качественно новые приемы. Последние дали возможность сформировать у целевых аудиторий новый опыт эстетического восприятия экранного материала, что в свою очередь заложило фундамент для значительного усложнения дискурсивной стороны экранного произведения; эти же приемы придали ему фактически равную значимость с нарративом. Подобная сложная связь дискурса и повествования, значительно усложняющая трансляцию и интерпретацию авторской концепции, во многих отношениях — сущностная черта современной экранной культуры, игровых и неигровых форматов телевидения и кино.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Barlow R. Documentary in Canada. *Documentary News Letter*, 1942, 3(2), 20.
2. Eaton M. (Ed.). *Anthropology-Reality-Cinema: Films of Jean Rouch*. London: BFI Publishing, 1979.
3. Hogarth D. *Documentary television in Canada: from national public service to global marketplace*. Montreal; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2002.
4. Mamber S. *Cinema Verite in America: studies in uncontrolled documentary*. Cambridge MA: The MIT Press, 1974.
5. O'Connell P.J. *Robert Drew and the Development of Cinema*

Verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.

6. Rouch J. Cine-Ethnography (Visible Evidence) / Rouch J., Feld S.
Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2003.

TRANSFORMATION OF VISUAL STEREOTYPES ON TV: NONFICTIONAL TV-FORMATS OF THE USA AND CANADA OF THE 1960th

KAZYUCHITS M.F.

GITR Film and Television School

The experiments of documentary film makers of the USA, Canada and European countries made in 1950–1960 on the basis of new technologies and in the conditions of competitive fight of cinema and TV are analyzed in the article. At that time the image of an anthropomorphous camera, the camera-eye often appeared in the names of documentaries and TV programs, as if it was living its own life, sometimes different from the human one (“Candid eye”, “Candid camera”, “Living camera” etc.).

“Cinéma vérité”—the term for the first time used by the French sociologist, the theorist of cinema E. Moren represents, as we know, the translation of the name of the well-known newsreel “Film truth” which was issued in the 1920th under the supervision of Vertov. In 1950–1960th the term found its own cultural specifications: for example, “direct cinema”. Traditionally connected

with cinéma vérité, the screen documentary of the USA significantly depended on ideology—tactical requirements, “policy” of a TV-broadcaster and market conditions of creation and distribution of TV production.

Documentary film makers of the USA (Drew Associates group—R. Drew, R. Leacock, D. Pennebaker, etc.) and Canada (R. Kroitor, W. Koenig, C. Low) became pioneers in the field of a new “non-European” television wave who founded the base of application of a method of the extended (participant) observation, thereby having opened a way to a wide range of formats from author’s documentary to reality-TV. Soon both directions, direct cinema and cinéma vérité with all their originality were widely spread in their own style (cinema or TV feature), as well as a shooting style in general.

Thus theoretical and practical researches of documentary film makers of the USA, Canada and European countries on the basis of new technologies, competitive struggle of cinema and TV allowed to introduce new methods. The last ones gave the chance to create new experience of esthetic perception of screen material at target audiences that in turn caused considerable complication of the discourse side of screen work; these very methods gave it almost equal importance with a narrative. This difficult connection of a discourse and a narration considerably complicating broadcasting and interpretation of the author’s concept, in many ways is an essential feature of modern screen culture, fictional and nonfictional formats of television and cinema.

Keywords: documentary, cinema, television, technologies, the directions, “direct cinema”, Cinéma vérité, a method of the long (participant) observation