

В. І. Коробко

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Телевізійна документалістика та її види

Коробко В. І. Телевізійна документалістика та її види. У статті аналізується історія зародження жанру документального фільму в кіномистецтві та його рецепції в журналістикознавстві, подається роз'яснення характеру зв'язків між поняттями «журналістика» та «документалістика», описуються шість форм (поетична, наглядна, рефлексивна, описова, спільна / інтерактивна та перформативна) жанру та аналізуються основні риси, властиві кожному з них, задля більш повного розуміння поняття «телевізійна документалістика». Підґрунтям дослідження є теоретичні розробки та наукові концепції в галузі журналістики й кіномистецтва таких зарубіжних та українських науковців, як Білл Ніколс, Джордж Грірсон, Дзига Вертов та інші. Базуючись на дослідженнях не тільки науковців, але і практиків щодо подальшого розвитку та трансформування такого жанру на телебаченні, в статті робиться короткий огляд початку історичного розвитку кінематографа та телевізійної журналістики.

Ключові слова: *телевізійна документалістика, стиль, кіно, телебачення, документаліст, види, журналістикознавство.*

Коробко В. И. Телевизионная документалистика и ее виды. В статье анализируется история зарождения жанра документального фильма в киноискусстве и его рецепции в журналистиковедении, подается разъяснение характера связей между понятиями «журналистика» и «документалистика», описываются шесть форм (поэтическая, наблюдательная, рефлексивная, описательная, общая/интерактивная и перформативная) жанра и анализируются основные черты, присущие каждому из них, для более полного понимания понятия «телевизионная документалистика». Основой исследования являются теоретические разработки и научные концепции в области журналистики и киноискусства таких зарубежных и украинских ученых, как Билл Николс, Джордж Грирсон, Дзига Вертов и другие. Основываясь на исследованиях не только ученых, но и практиков относительно дальнейшего развития и трансформации такого жанра на телевидении, в статье делается краткий обзор начала исторического развития кинематографа и телевизионной журналистики.

Ключевые слова: *телевизионная документалистика, стиль, кино, телевидение, документалист, виды, журналистиковедение.*

Korobko V. Television documentary and its modes. The article analyzes the history of the origin of documentary genre in cinema and journalism, gives explanations on the nature of the links between the notions of «journalism» and «documentary», describes six forms (poetic, observational, reflexive, narrative, participatory / interactive and performativity) of the genre and analyzes the main traits inherent to each of them. The basis of the research is theoretical developments and scientific concepts of foreign and domestic scholars in the field of journalism and film art, as Bill Nichols, John Grierson, Dzyga Vertov and others. Based on the research of not only scholars but also practitioners regarding the further development and transformation of such a genre on television, the article gives a brief overview of the beginning of the historical development of cinema and television journalism.

Keywords: *television documentary, mode, film, television, documentarian, form, journalism.*

Сучасне українське телебачення, спираючись на традиції української телесуджменталістики, створює телевізійні документальні стрічки про актуальні події, історію, факти та видатних особистостей. Телевізійні виробники пропонують глядачеві різноматичні екранні твори, що стають популярними. Окрім того, такі проекти реалізують просвітницьку функцію телебачення. Яка перспектива такого формату мовлення, які можливості телевізійної документалістики як екранного видовища – ці та інші аспекти потребують комплексного вивчення та систематизації.

Стан дослідженості проблеми позначається тим, що у вітчизняному журналістикознавстві

бракує праць, присвячених темі телевізійної документалістики. На рівні публікацій та дисертаційних досліджень ця тема частково висвітлена мистецтвознавцями Л. Наумовою, К. Шерговою та іншими, які акцентували увагу на особливостях сучасної документалістики й достовірності зображуваного в ній життя та розглядали еволюцію жанрів у документальному телевізійному кіно. Аналізуючи жанр документалістики на телебаченні, не можна оминати роботи закордонних науковців Б. Ніколса та Б. Леона. Вагомий внесок у розвиток теорії документалістики зробили Д. Вертов, Дж. Грірсон, Р. Флаєрти та інші.

Мета статті полягає в дослідженні

феномену документалістики, її зв'язку з журналістикою та форм телевізійної документалістики.

Матеріали та методи: дослідження проведене з використанням методів контент-аналізу, системного аналізу та історичного. У статті наявний емпіричний матеріал, зібраний авторкою самостійно у процесі практичного вивчення тенденцій розвитку жанру документалістики та звертання до публікацій журналістів, критиків, які вивчають проблеми сучасного телебачення.

Кожна подія в історії людства потребує детального вивчення та підтвердження свого існування. Із розвитком технічного прогресу та появою телебачення у ХХ ст. у людей з'явилася можливість ретранслювати події та явища, які відбуваються у світі, знімаючи документальні стрічки. Першою такою спробою можна назвати кінороботи братів Льюїс «Вихід із заводу» та «Прибуття потягу», відзняті у 1895 р. П'ятдесятисекундні відео залишили вагомий відбиток у світовому кінотворчестві, а також стали одними з перших робіт, які продемонстрували «без прикрас» життя звичайних людей і, таким чином, проклали шлях не тільки до кіно у світі, а й до документалістики загалом.

Так звані «новини» (франц. *actualités*) зіграли провідну роль у комерційних кінотеатрах – від ранніх робіт братів Льюїс до кінця 1910-х років. У той час фільми про повсякденне життя, новини, екзотичні місця та різні культури мали розважальний характер та були дуже популярні серед глядачів. Саме ці «історії» стали основою для розвитку майбутнього жанру теледокументалістики й не тільки. Повільний розвиток аудіовізуальної мови та естетики стрічок, заснованих на реальних подіях, збільшив імпульс вигаданих фільмів, які були обумовлені індустріалізацією кіномистецтва й засновані на успішній оповідальній моделі роману ХХ століття та зробили швидкий прогрес, ставши комерційним лідером по всьому світу [6:43].

Першим визнаним та повноцінним документальним фільмом стала стрічка режисера Роберта Флаєрті «Нанук з Півночі» (1922), яка виявилася справжнім відкриттям та розпочала нову епоху в кінематографі. Цей фільм – перша спроба кінодокументалістики, яка відобразила життя ескімоса без усіляких інсинуацій, властивих більшості картин ХХ століття. Режисер тут відкрив новаторську форму документального кіно, заснованого на тривалому спостереженні за реальним життям

корінного населення північної Канади. Саме відчуття «реальності» відзнятого матеріалу зробило цей фільм по-справжньому феноменальним на той час. Американський письменник Л'юїс Джейкобс у книзі «Підйом американського кіно» (англ. «The Rise of the American film, a critical history», 1939) описав цей феномен так: «Його вірність самотності зробило це свіжим, чесним і набагато більш зворушливим, ніж будь-яка стрічка, яка могла би бути відзнята у студії» [14].

Але теорія про жанр, який задокументував події та явища, зародилася кількома роками пізніше. Вперше термін «документальний» застосували до фільму в середині 20-х років ХХ століття, коли британський режисер Джон Грірсон під псевдонімом «Кіноглядач» [7] у огляді в газеті «New York Sun» за 8.02.1926 р. про кінострічку «Моана» відомого режисера Роберта Флаєрті написав: «"Моана" заслуговує того, щоб посісти певне місце серед тих небагатьох творів на екрані, які мають право, нарешті, жити... звичайно, "Моана", будучи візуальною розповіддю про події в повсякденному житті полінезійської молоді, має документальну цінність» [9]. Саме прикметник «документальна», застосований британським режисером до поняття «цінності», і став фундаментом осмислення документалістики.

Джон Грірсон став «батьком» не тільки документалістики в кінематографі, а й у журналістиці. Адже він увірвався до світу кіно як соціолог та журналіст і вважав, що документальний фільм – це новий жанр телевізійної журналістики, який може використовувати потенціал кінематографа для спостереження за життям у новій формі мистецтва; «справжній» актор і «справжні» сцени можуть краще відобразити реальне життя, ніж їх вигадані аналоги в інтерпретації сучасного світу. Разом із тим, Джон Грірсон наполягав на написанні сценаріїв до документальних фільмів, які б передбачили всі деталі майбутніх зйомок. Його перша спроба створити таке кіно під назвою «Рибальські судна» про лов оселедця в Північному морі, який показував повсякденне життя рибалок Британії, стало революційним відкриттям – глядач вперше побачив людину праці в процесі і, таким чином, було покладено початок англійській школі документального кіно [4].

Проте визначення терміну «документалістика» залишається й досі суперечливим не тільки серед теоретиків мистецтвознавства та журналістикознавства,

але й серед людей, які займаються виробництвом документальних фільмів. Багато років чи навіть десятиліть документалістика була синтезом журналістської та кінематографічної творчості, поєднанням телевізійної публіцистики та екранної драматургії [5].

Бієнвенідо Леон у книзі «Наукове розповсюдження документалістики» (ісп. «El documental de divulgación científica», 1999) зазначав, що в історії кіно та телебачення термін «документальний фільм» використовували для опису й характеристики різних типів новинних та освітніх фільмів, програм про подорожі та телевізійних шоу з різним контентом та стилем [10].

Протягом багатьох років документальний фільм визначався як «драматизовані уявлення ставлення людини до її інституційного життя», як «фільм із повідомленням», як «засіб повідомлення не уявних речей, а тільки реальних», та як фільм, в якому немає контролю над подіями, які знімають [8]. Найвідоміше визначення документального фільму належить вищезгаданому Дж. Грірсону, який проголосив, що «документальне кіно є "творчим трактуванням сучасної дійсності"» [2]. У пізніх роботах Дж. Грірсон писав, що термін «документальний» є адаптацією французького слова *documentaire*, який використовували з 1920-х років для позначення фільмів про подорожі [10]. У таких фільмах використано концепцію документа для позначення цілих стрічок або фрагментів, які пов'язані з реальністю, і саме цей статус документального є основою для теоретичних обговорень документалістики та її конформації (структури) як дискурсу про реальність [10:40].

Виходячи із тлумачення Дж. Грірсона виникає питання: наскільки правдиве це трактування оточуючого світу? Чи можна стверджувати, що документалістика – це жанр телевізійної журналістики? Звернемося до погляду практиків. Одним таким практиком є український журналіст Акім Галімов, який зняв документальну стрічку «Україна. Повернення своєї історії». Він стверджує, що журналістика і документалістика – близькі між собою поняття. На його думку, документаліст фільмує, фіксує і показує все, що відбувається насправді. Передає через картинку на екрані якість явища, тенденцію та людину. Відкриває нову, реальну і невідану інформацію. Зрештою, усе те саме, що робить журналіст. Саме тому він вважає, що документалістика – це і є журналістика, тільки не у класичному розумінні «інформування», а в

поєднанні із художніми формами [1].

Особливістю художньо-публіцистичних жанрів сучасної телевізійної журналістики є те, що вони завжди перебувають на межі між журналістикою та драматургією. У них поєднуються та взаємодіють документальні та літературно-художні елементи. Вони є рівноправними, бо тільки в комплексі можуть досягти поставленої мети: подіяти на розум і почуття своїх глядачів.

Н. Вакурова та Л. Московкін вважають дуже важливим моментом для характеристики телевізійних програм розподіл на документальні (неігрові) та художні (ігрові). Адже одну й ту ж подію можна відобразити по-різному – у формі чистого факту чи за допомогою художніх образів. Одним із суттєвих критеріїв відмінності документального від художнього на телебаченні є просторово-часова структура програми: «Темп і ритм монтажу формує просторово-часову структуру відеоматеріалу в формі ігрового фільму, де подія-прототип може бути відображена у вигляді транспонованого художнього образу. У документалістиці взагалі і в телевізійних передачах зокрема подія, що відображається власним ритмом, зумовлює просторово-часову структуру матеріалу, хоча в цьому випадку не виключена суб'єктивна авторська побудова» [3].

Саме від суб'єктивної авторської побудови телевізійного документального фільму й відштовхувався теоретик-документаліст Біл Ніколс, який виділив шість видів документалістики (англ. *documentary mode*) [12]: поетична; наглядова; рефлексивна; описова; спільна / інтерактивна; перформативна.

Вони функціонують як піджанри документального фільму. У них він намагався виділити особливі та спільні риси в різних стилях документалістики. Але ці форми є не тільки самостійними видами – вони можуть доповнювати одна одну залежно від цілей і завдань теледокументаліста. Біл Ніколс наполягає на тому, що фільми, зняті з ознаками більш домінуючого стилю, не можна відокремлювати від решти видів. Один піджанр дає загальну канву структури цілого фільму, але він не є єдиною частиною для повної характеристики стрічки. Так, фільм у поетичному стилі може містити елементи наглядової чи описової документалістики і т. п. [12].

Поетична документалістика (англ. *poetic documentaries*) має тенденцію до суб'єктивного

зображення об'єкта зйомки та більше спрямована на створення певних почуттів у глядача, аніж на відтворення факту. Ключову роль у поетичній документалістиці відіграє музика, що налаштовує на певний настрій і тон розповіді, який несе в собі головне повідомлення, приховане у фільмі, фокусує на візуальних ефектах та демонструванні глядачам світу під іншим кутом зору. Вона може бути дуже нетрадиційна й експериментальна за своєю формою та змістом, тому більше походить на авангардне кіно [13]. Класичний приклад того, як візуальні ефекти підкреслюють поетику документального кіно, можна побачити у стрічці Лені Ріфеншталь «Олімпія». Головним об'єктом фільму є німецькі спортсмени, які виступають на Олімпійських іграх 1936 р. Ця стрічка складається із двох частин: «Олімпія. Частина 1: Свято» та «Олімпія. Частина 2: Свято краси». В обох частинах можна побачити різні операторські прийоми: репортажні панорами, уповільнену зйомку, паралельну зйомку з декількох камер тощо. За допомогою оптичних переходів, емоційної музики та штучного створення напруги в момент змагання спортсменів було створено при монтажі смислове навантаження, яке символічно підносить німців з-поміж інших націй. Такий монтаж створив невидимий зв'язок між волею до перемоги німецьких олімпійців та оплесками Гітлера. Цей фільм став аналогією між спортивною боротьбою та воєнним діями.

Наглядова документалістика (англ. observational documentaries) має за мету спостерігати за навколишнім світом – таким, яким він є (англ. fly-on-the-wall). Поява такого стилю в документальному фільмі стала можлива завдяки розвитку технічного прогресу у 60-х роках ХХ століття, коли у світі з'явилися портативні камери та пристрої для синхронного запису звуку. В одному зі своїх маніфестів відомий документаліст Дзига Вертов сказав: «Я, камера, кидаюся вперед ... маневруючи в хаосі руху, записуючи рух, вражаючи рухами найскладніших комбінацій» [11]. Теледокументаліст є нейтральним спостерігачем і не впливає на те, що відбувається у кадрі. У цілому аудиторія не підпадає під маніпуляції у вигляді візуальних ефектів або спрямованих записів голосу, але замість цього здатна прийти до своїх власних висновків за допомогою зображень, які є просто спостереженням за навколишніми подіями. Таким чином, можна стверджувати, що цей вид

документалістики відображає більш точне уявлення про реальність порівняно з іншими видами. Зазвичай цей тип застосовують при зйомках фільмів про природу [12].

Рефлексивна документалістика (англ. reflexive documentaries) – це вид документального фільму, який відповідає на питання, наскільки реальною є дійсність у документальному фільмі. По суті, документалісти проводять структурну критику самого жанру «документального кіно», підкреслюючи сконструйовану природу як стрічки, так і реальності. Мета цього виду – змусити глядачів замислитися над тим, як документальні фільми будують своє бачення реальності; він розкриває різну «риторику справжності», за допомогою якої документальне кіно наполягає на своїй реальності. Він привертає увагу до штучного процесу створення документальної стрічки та зриває завісу ілюзорної відсутності режисера. Яскравим прикладом такого виду документального кіно є «Людина з кіноапаратом» (1929) Дзиги Вертова, де документаліст показав у кадрі свого брата та дружину в процесі зйомки та монтування.

Описова документалістика (англ. expository documentaries) – найбільш звична «документалістика» в розумінні більшості людей. Такий стиль контрастує з поетичною документалістикою, бо має за мету інформувати і/або переконувати свого глядача, будуючи конкретний аргумент та точку зору сприйняття фактів у цільовій аудиторії. Як правило, у таких стрічках є голос за кадром, так званий «Голос Бога» (англ. Voice of God), який говорить із глядачем протягом усього фільму [9:105]. У цьому стилі документалісти фокусуються на об'єктивності поданої інформації, а зображення на екрані слугують допоміжною гілкою, яка аргументує закадровий текст. Таку візуальну тактику Б. Ніколс називає «доказом редагування» (англ. evidentiary editing): "Вони ілюструють, висвітлюють, викликають або діють на протиположність тому, що сказано" [12:107].

Спільна / інтерактивна документалістика (англ. participatory/interactive documentaries) – це фільми, в яких об'єднані такі типи, як поетична та описова документалістика з додаванням режисера в оповідання. Цей стиль – інклюзивний і спільний процес, який залучає людей до розробки, проведення збору і поширення їх власної історії. Якщо в наглядній моделі дається уявлення про те, як це бути в конкретній ситуації, то в

інтерактивній – глядач може зрозуміти як бути режисеру, що він відчуває та як бачить усе навкруги. Тут «режисер-документаліст більше взаємодіє зі своїми об'єктами зйомки, аніж ненав'язливо за ним спостерігає» [9:116]. Документаліст стає «соціальним актором (майже), як і будь-який інший» [9:116], але з певною потужністю і контролем над подіями. Це може бути як голос режисера, так і підштовхування до запитань чи реплік, яке повністю впливає на хід подій у кадрі. Такий фільм створюється на взаємодії телесекретаря та героя.

Перформативна документалістика (англ. performative documentaries) підкреслює складність людських пізнань світу, беручи до уваги суб'єктивні та афективні аспекти. Перформативний вид дуже схожий із інтерактивним, але якщо у другому задіяний в оповіданні документаліст намагається побудувати істини, які стосуються кожного, то в першому – ці істини стосуються лише його одного. У цьому стилі зникає риторика переконання і виникає більше можливостей для творчої свободи з точки зору візуальної абстракції оповідання. Яскравим прикладом перформативного стилю є фільми документаліста Майкла Мура «Сайко» (англ. Sicko) 2007 р. та «Боулінг для Колумбайна» (англ. Bowling for Columbine) 2002 р. У першому фільмі Майкл Мур намагався виявити

слабкі місця в американській системі охорони здоров'я та показати процвітаючу в ній корупцію, у другому – документаліст проаналізував надмірне захоплення людей в Америці вогнепальною зброєю та загальне ставлення суспільства до проблеми культу насильства.

Отже, підсумовуючи, можна сказати, що документальне кіно й журналістика є тісно пов'язаними між собою поняттями. Документаліст фільмує, фіксує і показує все, що відбувається насправді, передає через картинку певне явище, тенденцію, людину, відкриває нову, реальну та невігдану інформацію. Зрештою, це все те саме, що робить журналіст. Документалістика – це і є журналістика, тільки не у класичному розумінні «інформування», а в поєднанні з художніми формами.

Через велику роль документаліста у процесі створення фільму на випущений продукт накладається певний суб'єктивний відбиток автора. За цим критерієм у документалістиці виокремлено шість форм зйомки: поетична, наглядова, рефлексивна, описова, спільна / інтерактивна та перформативна. Кожен із цих видів не є окремим стилем, який притаманний одному фільму. Вони доповнюють один одного, але якийсь все ж таки переважає над іншим.

Література

1. Акім Галімов: «Стандарти документалістики залежать від совісті і власних меж» [Електронний ресурс] / Акім Галімов. — Режим доступу: <http://medialab.online/news/akim-galimov-standarty-dokumentalisty-ky-zalezhat-vid-sovisti-i-vlasny-h-mezh/>.
2. Бэдлі Х. Техника документального кинофильма / Х. Бэдлі; пер. с англ. Ю. Л. Шер. — М.: Искусство, 1972. — 240 с.
3. Вакурова Н. В. Типология современных жанров экранной продукции [Электронный ресурс] / Н. В. Вакурова, Л. И. Московкин. — 1997. — Режим доступа: http://evartist.narod.ru/text3/08.htm#z_08.
4. Документальное кино [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/DOKUMENTALNOE_KINO.html?page=0,2.
5. Манскова Е. А. Современная российская телесекретаристика: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.01.10 / Манскова Елизавета Анатольевна. — Барнаул, 2011. — 161 с.
6. Cock A. Retóricas del cine de ficción postvérité. Ampliación de las fronteras discursivas audiovisuales para un espíritu de época complejo: [tesis doctoral] / Cock A. — Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
7. Curthoys A. Connected worlds: history in transnational perspective / A. Curthoys, M. Lake // Australian National University Press. — 2004. — С. 151.
8. Eitzen Dirk. When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception / Eitzen Dirk // Cinema Journal. — Vol. 35, No. 1. — 1995. — P. 81–102.
9. Ellis J. John Grierson: Life, Contributions, Influence [Електронний ресурс] / Jack C. Ellis // Southern Illinois University Press. — 2001. — Режим доступу: <http://www.documentary.org/column/book-review-nonfiction-films-educationist>.
10. Leon B. El documental de divulgación científica / León Bienvenido. — Barcelona: Grupo Planeta

(GBS), 1999. — 190 с.

11. Michelson A. (Ed.) O'Brien, K. (Trans) & Vertov D. (1984). Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov. — Berkeley & Los Angeles, California : University of California Press. — P. 17.

12. Nichols B. Introduction to Documentary / Bill Nichols. — Bloomington : Indiana University Press, 2001. — 224 с.

13. Six Types Of Documentary [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://girishshambu.blogspot.com/2006/12/six-types-of-documentary.html>.

14. The Documentary Film [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://web.archive.org/web/20110724002229/http://parelorentzcenter.net/fdr_film.php.

УДК 316.774:070 ((470+571))

С. М. Польовик

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

Образ України на сторінках російських газет: контент-аналітичне дослідження

Польовик С. М. Образ України на сторінках російських газет: контент-аналітичне дослідження. У статті здійснено контент-аналіз аналітики зарубіжних авторів з питань політичного, економічного розвитку України та суспільно-політичних подій, які відбуваються в нашій державі на нинішньому етапі, представлених на сторінках інтернет-версій російських газет «Известия», «Коммерсантъ», «Российская газета». Визначена проблематика й динаміка висвітлення російськими виданнями іміджевих характеристик України, що дозволить з'ясувати питання про співвідношення іміджу і об'єктивної реальності.

Ключові слова: «Известия», «Коммерсантъ», «Российская газета», українсько-російські відносини, образ України в ЗМІ, критика владних структур України.

Полевик С. М. Образ Украины на страницах российских газет: контент-аналитическое исследование. В статье осуществлен контент-анализ аналитики зарубежных авторов по вопросам политического и экономического развития Украины, общественно-политических событий, которые происходят в нашем государстве на данном этапе, представленных на страницах интернет-версий российских газет «Известия», «Коммерсантъ», «Российская газета». Определены проблематика и динамика освещения российскими изданиями имиджевых характеристик Украины.

Ключевые слова: «Известия», «Коммерсантъ», «Российская газета», украинско-российские отношения, образ Украины в СМИ, критика властных структур Украины.

Polovyk S. The image of Ukraine on the pages of Russian newspapers: a content-analytical study. The results of the content analysis of the publications of the Russian newspapers «News», «Kommersant», «Russian newspaper», regarding the political and economic development of Ukraine and socio-political events taking place in our country at this stage, are presented. The problems and dynamics of lighting the image of Ukraine on the pages of Russian newspapers are revealed. Conducting content analysis of publications in the Russian media regarding the image of Ukraine will help to clarify the relationship between the imaginative and objective reality. This is all the more important because many opinions on this issue are based on a misinterpretation of the correspondence between the image of Ukraine, in particular in the Russian media, and Ukrainian reality. A detailed analysis of the proposed publications will help to determine the vector of the information direction of the domestic media.

Keywords: «News», «Kommersant», «Russian newspaper», Ukrainian-Russian relations, the image of Ukraine in the media, the criticism of the Ukrainian authorities.

Увага дослідників різних галузей науки до дослідження газетної інформації щодо подій, які відбуваються в повсякденному житті суспільства, не втрачає своєї актуальності у процесі формування поглядів громадян, закономірно викликаючи підвищений інтерес. Останні роки тема України займає перші шпальти провідних світових видань. У зарубіжних ЗМІ образ України продукується у двох площинах. По-перше, формується

позитивний образ, і в першу чергу це стосується західних ЗМІ. І, по-друге, негативний образ намагаються створити «недрузи» України, серед яких провідну роль відіграють російські видання. Вважаємо за доцільне здійснити контент-аналітичне дослідження проблематики, яка є найбільш актуальною на сторінках російських видань, – а на сьогодні це суспільно-політична ситуація в Україні.