

DOI 10.26886/2520-7474.2(60)2024.2

UDC 791.632:791-51

**AUTHOR`S APPROACHES TO DEPICTING THE PROTAGONIST`S  
CHARACTER THROUGH THE PRINCIPLES OF EXPOSITION IN  
FEATURE FILMS**

**Vladyslav Vitriv, Postgraduate Student**

<https://orcid.org/0000-0002-1491-3463>

e-mail: [vitriv210@gmail.com](mailto:vitriv210@gmail.com)

Ivan Karpovych Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Ukraine, Kyiv

*The article examines the author's approaches to the construction of drama used in the presentation of plot events in the first act of feature films. **The main subject of the study is the principles of building exposition in feature films as an author's approach to portraying the protagonist's character. The purpose of the study is to outline the approaches to the construction of the first act of a feature film according to the degree of authenticity of the protagonist's character portrayed by the author. The research methodology is based on the search method (for collecting information on the chosen topic), the deductive method (for identifying certain stylistic features of films and principles of the first act), the comparative method (for identifying the peculiarities of the author's methods of constructing expositions) and the method of generalisation (for writing conclusions). The results and conclusions of the work are the allocation of approaches to the construction of the exposition (first act) depending on the degree of naturalism of the protagonist's character. The author's desire to build the exposition depending on the catalyst problem narrows the range of manifestations of the protagonist's individual characteristics, which creates a certain "artificiality" of the character. In contrast to this approach,***

*authors build characters through the depiction of the protagonist's relationships with other characters or through a detailed depiction of the protagonists' circumstances. These conclusions help to outline an approach to building a naturalistic protagonist character in the first act (exposition) of a feature film and its further development throughout the story.*

*Key words: first act, exposition, feature film style, protagonist character, drama.*

*Владислав Вімпів, аспірант, Авторські підходи до зображення характеру протагоніста через принципи побудови експозиції у художніх кінофільмах / Київський Національний Університет Театру, Кіно і Телебачення ім. Івана Карповича Карпенка-Карого, Україна, Київ*

*У статті розглянуто авторські підходи до побудови драматургії, що використані при викладі сюжетних подій у першому акті художніх кінофільмів. Головним предметом дослідження є принципи побудови експозиції у художніх кінофільмах як авторського підходу до зображення характеру протагоніста. **Метою дослідження є** окреслення підходів до побудови першого акту художнього кінофільму за ступенем достовірності зображуваного автором характеру протагоніста. **Методологія дослідження базується на** пошуковому методі (для збору інформації про обрану тему), дедуктивному методі (для виокремлення окремих стилістичних рис кінофільмів та принципів побудови першого акту), порівняльному методі (для виокремлення особливостей авторських способів конструювання експозицій) та методі узагальнення (для написання висновків). **Результатами та висновками роботи є** виокремлення підходів до побудови експозиції (першого акту) у залежності від ступеню натуралістичності зображення характеру протагоніста. Прагнення автора до побудови експозиції у залежності від проблеми-каталізатора звужує спектр проявів індивідуальних особливостей*

протагоніста, що утворює певну «штучність» характеру. У противагу даному підходу автори вибудовують характери через зображення стосунків протагоніста із іншими персонажами або через деталізоване зображення обставин життя протагоністів. Дані висновки допомагають окреслити підхід до побудови натуралістичного характеру протагоніста у першому акті (експозиції) художнього фільму та його подальшому розвитку протягом історії.

*Ключові слова:* перший акт, експозиція, стилістика художнього кінофільму, характер протагоніста, драматургія.

**Вступ.** Аналізуючи особливості жанрів у древньогрецькій драматургії, Арістотель зазначав, що трагедія є відтворенням завершеної та суцільної дії, а тобто містить у собі «початок», «середину» та «кінець» [1, с. 68]. «Початком» за Арістотелем є частина драматичного твору, що існує до зав'язки, адже охоплює події, що лежать поза дією персонажу. Також за Арістотелем трагедія є відтворенням дії людей, але не їх властивостей. Такий підхід до розуміння особливостей драматичного твору свідчить про зосередженість авторів на викладі фабули – дії, але не на ширшому викладі характеру головного персонажу. Наприкінці IV ст. н. е. римський графік та риторик Елій Донатус пропонує розподілити драматичний твір вже на чотири частини та замість терміну «початок» визначає терміни «пролог» (prologue) та «протазіс» (protasis). Е. Донатус називає прологом вступ до сюжету, а «протазісом» частину, в якій дія починається, але частина п'єси приховується заради того, щоб створити напруження [2]. Із подальшим розвитком театральної драматургії терміни «пролог» та «протазіс» були об'єднані у термін «експозиція» (exposition). В експозиції драматург подає інформацію,

потрібну для оцінки ситуації й подальшого розуміння дії протагоніста [3, с. 214].

Драматургічні принципи побудови експозиції активно використовують й у кіносценаристиці. Функція експозиції зберігає свої сутнісні ознаки, а саме: пояснення основної інформації про головного героя, що потрібна для подальшого розвитку історії. Здебільшого кіносценаристи намагаються наситити початок фільму обставинами, що призведуть до події-каталізатора та, тим самим, розгорнуть історію. Варто зазначити, що починаючи з характеристики фабули, яку надав Арістотель, побудова експозиційної конструкції здебільшого зорієнтована на проблему, у якій опиниться протагоніст після каталізуючої події. Тобто вже в експозиції увага авторів спрямована на підготовку інтриги. У такому випадку, оповідаючи певні особливості характеру протагоніста, сценаристи розкривають лише ті, що потрібні для розвитку історії після події-каталізатора. Така інтригоцентричність позбавляє можливості зобразити особливості характеру натуралістично, адже концентрується лише на одній його особливості, що необхідна для викладу історії.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Дослідженнями принципів побудови експозиційних конструкцій у художніх кінофільмах активно займаються зарубіжні теоретики та практики кіно. Наприклад, американський сценарист Сід Філд (Syd Field) зазначає, що експозиційні події мають підводити до сюжетної точки в кінці першого акту, яка вмотивує подальші вчинки протагоніста та дає поштовх до початку історії [4, с. 208]. Також С. Філд зосереджує увагу на побудові першого акту як акту, що існує заради пояснення передумов історії, яка складається після проблеми-каталізатора. Принципи побудови першого акту також розглядає американська сценаристка та скриптдокторка Лінда Сегер (Linda Seger). Хоча Л. Сегер і звертає увагу на насичення

експозиції деталями, що притаманні певному контексту, але інші викладені дослідницею підходи до побудови першого акту також стосуються проблеми-катализатора, що постає перед протагоністом у зав'язці основного сюжету [5, с. 37]. Також, теоретик кіно Джон Костело, хоча і згадує про особливості характеру протагоніста, що залежать від його минулого, але не розвиває власне дослідження у цьому напрямі [6, с. 60]. Виходячи з аналізу досліджень можна зазначити, що запропоновані способи побудови експозиції розглядають дані конструкції лише у залежності від сюжетної колізії, але не розглядають це питання у залежності від натуралістичності при зображенні характеру протагоніста. Саме зосередженість на побудові характеру протагоніста дає змогу позбавити штучності викладу подальшого розвитку історії кінофільму.

**Метою статті** є дослідження авторських підходів до зображення характеру протагоніста через принципи побудови експозиції у художніх кінофільмах.

**Матеріали та методи дослідження.** Матеріалами дослідження підходів до побудови характеру протагоніста у експозиції стали кінофільми американських кінорежисерів різних поколінь. Під час розробки теми використані наступні методи наукового дослідження: пошуковий метод (для збору інформації про обрану тему), дедуктивний метод (для виокремлення окремих стилістичних рис у побудові експозицій), порівняльний метод (для виокремлення особливостей авторських способів конструювання експозицій), метод узагальнення (для написання висновків).

**Виклад основного матеріалу.** Американський сценарист та теоретик кіно Роберт Маккі (Robert McKee), розглядаючи принципи побудови першого акту (експозиції) у художніх кінофільмах, зазначає, що експозицію необхідно драматизувати (dramatize) заради ефективної

підготовки глядача до основного конфлікту в історії [7, с. 335]. Також, даний підхід виконує дві функції: первинну, основну – поглиблення конфлікту та другорядну – викладає інформацію про протагоніста, обставини його життя, місце дії та характеристики персонажів. Варто зазначити, що такий спосіб викладу експозиції є стереотипним, адже зосереджується на поглибленні конфлікту (первинній функції) та досить формально викладає інформацію про життя протагоніста (другорядна функція). За даним принципом побудовані експозиції у фільмах «Мальтійський сокіл» (1941) режисера Джона Г'юстона, «Китайський квартал» (1974) режисера Романа Поланскі, «Втеча з Шоушенку» (1994) режисера Френка Дарабонта та інших. При домінуванні першої функції (поглиблення конфлікту) автори зосереджується виключно на проблемі, що має статися із протагоністом, тому досить формально викладають пояснення характеру протагоністів у експозиції. Саме через зосередженість на проблемі-катализаторі відбувається звуження образу протагоніста виключно до одного вектору його життя. Таким чином, натуралістичність оповіді, деталізація характеру та глядацьке сприйняття персонажу як реально існуючої людини втрачається.

Прикладом даного підходу є кінофільм «Три дні Кондора» (“Three Days of the Condor”, 1975) режисера Сідні Поллака (Sydney Pollack). Історія даного фільму розповідає про Джо Тернера, що працює під прикриттям у ЦРУ, на якого за збігом обставин відкрили полювання його роботодавця та інші силові структури. Тернер має знайти переслідувачів заради збереження власного життя. С. Поллак зазначає, що у фільмі «Три дні Кондора» мав на меті створити своєрідну метафору, використовуючи персонажів з ЦРУ, після подій Вотергейту [8]. Елементи жанру трилер присутні у експозиції кінофільму та дають можливість глядачу з перших сцен сприйняти

інтонацію авторської оповіді. Ключовою подією, що запускає головну обставину першого акту є вбивство працівників у відділку ЦРУ, де працював Джо Тернер. Протагоніст, який певним чином врятувався від загибелі, вирішує сповістити про даний випадок керівництву, але розуміє, що і вони прагнуть його позбавитись. Проблемою-катализатором, що трапляється із Тернером, є розуміння того, що на нього відкрито полювання, як зі сторони ЦРУ, так і зі сторони найманців. Підхід до побудови експозиції зосереджений на ситуації (вбивстві у відділку), яка провокує протагоніста на подальші дії. Саме екстраординарність подій та загроза життю персонажа утворюють авторську інтонацію у межах жанру трилер.

Варто зазначити, що підхід до побудови експозиції у стрічці «Три дні Кондора» С. Поллака зорієнтований на першу функцію, яку визначає Р. Маккі. Автор фокусує увагу на певній проблемі, що постала перед протагоністом та розвиває її у експозиційних сценах, але не заглиблюється у деталі характеру головного персонажу. Глядачу відомі лише деякі якості характеру Джо Тернера, а саме: жартівливе ставлення до оточуючих, кмітливість та прискіпливість до деталей. Автор використовує дані особливості характеру, оскільки вони стосуються історії, яка розпочнеться після каталізуючої події та допоможуть протагоністу вирішити поставлену перед ним проблему. Тобто, глядачу не потрібно знати про інші особливості даної особистості, адже вони не потрібні для розвитку подальшої історії. Обмеженість експозиції у розповіді про особистість протагоніста створює певну штучність характеру, адже не містить викладу обставин життя, а лише поверхнево торкається декількох проявів характеру Джо Тернера.

Отже, авторським зображенням характеру протагоніста через підхід до побудови експозиції у кінофільмі «Три дні Кондора» С. Поллака є

залежність від події, що стається у експозиції (вбивство у відділку). Тобто, приводом для розповіді історії є не обставини життя протагоніста та не особливості його характеру, а певна екстраординарна ситуація, що сталася із ним. Через дану ситуацію відбувається звуження проявів характеру протагоніста, адже автор використовує лише ті, що необхідні персонажу для розв'язання проблеми-каталізатора.

Прикладом, що має інший спосіб зображення характеру через підхід до побудови експозиції, є кінофільм «Паперовий місяць» ("Paper moon", 1973) режисера Пітера Богдановича (Peter Bogdanovich). У даній кінострічці автор розповідає історію про Мозеса, шахрая-комівояжера, що заробляє на збуті підроблених Біблій. Протагоніст, за збігом обставин, зустрічає Едді, дванадцятирічну дівчинку, та вирішує заробити на її кмітливості. Експозиція у «Паперовому місяці» П. Богдановича, як і у «Трьох днях Кондора» С. Поллака, будується на певній ситуації, що вводить нові обставини у життя протагоніста. Даною ситуацією є знайомство Мозеса із Едді у першому епізоді на кладовищі та прохання тимчасових опікунів відвести дівчинку до тітки у сусідній штат, на яке погоджується комівояжер-шахрай. Подальші епізоди, що розвивають сюжет впродовж експозиції, сконцентровані не лише на підготовці та поглибленні певної проблеми, що постане перед протагоністом після каталізуючої події, а оповідають етапи зближення Мозеса та Едді. У результаті зближення автор прирівнює їх сюжетну значущість, тому «Паперовий місяць» П. Богдановича має двох протагоністів. Каталізуючою подією стає згода Едді шахраювати разом із Мозесом.

Принцип побудови експозиції у фільмі «Паперовий місяць» П. Богдановича полягає в утворенні стосунків між двома персонажами, що зустрічаються зі складнощами характеру та певними обставинами життя один одного. Також експозиція складається з подій, що не

впливають на розвиток сюжету, а розкривають особливості зближення двох персонажів. Прикладом такого підходу є сцена про першу спільну ночівлю у готелі. Едді, звично для неї, прослуховує гумористичну радіопередачу та заважає Мозесу спати, тому він вимикає програвач. Едді вирішує викурити сигарету, але Мозес проти того, щоб дівчинка палила. Дані спроби пристосування один до одного свідчать про особливості характеру протагоністів, що склалися через певні умови їх життя до спільної зустрічі. Експозиція здебільшого складається з прохідних сцен, які також не впливають на поглиблення проблеми, а передають стани персонажів, що мають шлейф із попередніх сцен. Прикладом є сцени у авто, під час яких Едді і Мозес мовчки їдуть у певній напрузі. Даний підхід має риси, що притаманні спостереженню у документальному кіно, тому П. Богданович, зазначає, що прагнув спостерігати за тим, як персонажі існують поряд [9].

Отже, у кінофільмі «Паперовий місяць» режисера П. Богдановича спосіб зображення характеру персонажів через підхід до побудови експозиції полягає у спостереженні за стосунками. Даний підхід дозволяє більш детально зобразити характери персонажів та їх індивідуальні особливості через відсутність прагнень автора до поглиблення конфлікту.

Яскравим прикладом зображення деталізованого характеру через підхід до побудови експозиції є кінострічка «У ритмі серці» («CODA», 2021) режисерки Сіан Хедер (Sian Heder). Протагоністом у даному кінофільмі є Рубі, дівчина, що має співочий талант, хоча народилася у родині із вадами слуху. У експозиції С. Хедер зосереджується на викладі обставин існування протагоніста, стосунках протагоніста зі своїм оточенням, бажаннями протагоніста та мріями. Такий підхід позбавляє автора від прагнення розповідати історію виключно про

вирішення певної екстраординарної проблеми і дає змогу зосередитися на деталізації його особистості.

Експозицію кінофільму «У ритмі серця» С. Хедер можна розділити на декілька векторів, що оповідають життя протагоніста. Першим вектором є сцени, що зображають життя Рубі із її сім'єю: стосунки з батьками та братом, умови існування та їх спільні прагнення. Дані сцени оповідають глядачу про основний пласт особистості протагоніста, що є ключовим для утворення її як особистості. Стосунки Рубі із її батьками та братом, хоча і наповнені взаємоповагою та любов'ю, але перебувають у напрузі, що утворює відчуття залежності та замкненість від іншого світу у протагоніста. Відчуття замкненості головного персонажу ілюструє обставина існування сім'ї – вади зі слухом. Через це Рубі спілкується з усіма членами родини мовою жестів. С. Хедер зазначає, що весь конфлікт у даному фільмі походить від нюансів складної сімейної динаміки та напружених стосунків у родині [10]. Другим вектором, що зображають життя Рубі, є сцени про її спілкування з однолітками у школі та поза нею. Дані сцени оповідають глядачу про інший пласт особистості дівчини, адже співіснувати з однолітками їй ще складніше, аніж зі своєю сім'єю. Саме у цих сценах С. Хедер зображає потребу у соціалізації та розкритті внутрішнього потенціалу Рубі через сюжетну лінію протагоніста із хлопцем, в якого вона таємно закохана. Третім вектором є сцени, що розповідають про ставлення Рубі до свого таланту – унікальними вокальними здібностями. Даний вектор зображає потребу протагоніста у самореалізації, яку автор розповідає через сюжетну лінію дівчини із тренером з вокалу. Тренер пропонує Рубі допомогу, щоб дівчина могла вступити до престижного консерваторію. Саме ця пропозиція стає проблемою-катализатором, що вмотивовує подальші дії протагоніста.

Такий підхід до зображення характеру через підхід до побудови експозиції у кінофільмі «У ритмі серця» С. Хедер створює натуралістичне зображення протагоніста та позбавляє «штучності». Авторка деталізовано зображає обставини життя протагоніста та його ставлення до них, адже від цього залежить виклад характеру персонажу.

**Висновки.** У результаті аналізу авторського зображення характеру протагоніста через підходи до побудови експозицій у художній кінофільмах виявлено, що ступінь натуралістичності та деталізації проявів особистості головного героя залежить від показу умов його існування. Саме залежність експозиційної конструкції від певної проблеми, що поглиблює конфлікт та призводить до каталізуючої події, звужує прояви характеру протагоніста, адже зосереджує виключно на певній проблемі персонажу («Три дні Кондора» С. Поллака). Другим підходом, що більш натуралістично зображає характер протагоніста, є побудова експозиційної конструкції через стосунки персонажів, що переживають етап зближення та провокують один одного на вираження певних особливостей характеру («Паперовий місяць» П. Богданович). Третім підходом, що найбільш деталізовано зображає характер протагоніста, є загальне зображення умов життя та стосунків головного героя із оточуючим світом. Даний підхід дає можливість автору розкрити обставини життя протагоніста та його ставлення до них, доки проблема-каталізатор ще не відбулася («У ритмі серця» С. Хедер). Обрані фільми є типовими прикладами використання даних підходів до зображення характеру протагоніста в експозиціях художнього фільму. До першого підходу також можна віднести такі фільми, як «Свідок» (1985) режисера Пітера Віра, «Назад у майбутнє» (1985) режисера Роберта Замекіса та інші. До другого підходу належать такі фільми, як «Крамер проти Крамера» (1979) режисера Роберта Бентона,

«Тоні Ердман» (2016) режисерки Марен Аде. До третього підходу зображення характеру протагоніста у експозиції також належать фільми «Нафта» (2007) режисера Пола-Томаса Андерсона, «Манчестер біля моря» (2016) режисера Кеннета Лонергана та інші.

Побудова характеру протагоніста у художніх кінофільмах залишається предметом активних досліджень, як серед практиків, так і серед теоретиків кіно. Перспективним запитанням є подальше дослідження принципів побудови характеру протагоніста іншими авторськими методами. Наприклад, важливим є поглиблене осмислення принципів передачі характеру зображальною стилістикою камери заради виокремлення особливостей інструментів режисера, що залежать від авторського задуму. Також потенційно важливим є дослідження стилістики акторської гри в залежності від гротескного або натуралістичного підходу до викладу характеру персонажа.

### ***Література:***

1. Арістотель (1966). *Поетика*. Київ: Мистецтво.
2. Sutton, D. F., ed. (2009). Introduction to The Anonymous Jesuit Tragedy *Fortunae Ludibrium sive Bellisarius* (1651). URL: <https://philological.cal.bham.ac.uk/fortuna/intro.html> [in English]. (2024, March, 15).
3. Клековкін, О. (2012). *THEATRICA: Лексикон*. Київ: Фенікс.
4. Field, S.(2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Bentam Dell.
5. Сегер, Л. (2011). *Робимо гарний сценарій геніальним*. Київ: ІнсайтМедіа.
6. Costello, J. (2006). *Writing a Screenplay*. Harpenden: Pocket Essentials.

7. McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: Harper-Collins Publishers.
8. McGilligan, P. (1975). *Three Days of the Condor*. Sidney Pollack interviewed Hollywood uncovers the CIA. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Retrieved from <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC10-11folder/PollackMcGilligan.html> [in English]. (2024, February, 22).
9. Watts, J. (2022). Peter Bogdanovich Talks Paper Moon With Spider-Man Director Jon Watts. *Empire*. Retrieved from <https://www.empireonline.com/movies/features/peter-bogdanovich-paper-moon-jon-watts-director-interview/> [in English]. (2024, February, 22).
10. Canfield, D. (2022). Directing This Oscar Season's Little Indie That Could. *Vanity Fair*. Retrieved from <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/01/awards-insider-sian-heder-coda-interview> [in English]. (2024, February, 22).

**References:**

1. Aristotel (1966). *Poetyka*. Kyiv: Mystetstvo.
2. Sutton, D. F., ed. (2009). Introduction to The Anonymous Jesuit Tragedy *Fortunae Ludibrium sive Bellisarius* (1651). URL: <https://philological.cal.bham.ac.uk/fortuna/intro.html> [in English]. (2024, March, 15).
3. Klekovkin, O. (2012). *THEATRICA : Leksykon*. Kyiv: Feniks.
4. Field, S.(2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Bentam Dell.
5. Seher, L. (2011). *Robymo harnyi stsenarii henialnym*. Kyiv: InsaitMedia.
6. Costello, J. (2006). *Writing a Screenplay*. Harpenden: Pocket Essentials.

7. McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: Harper-Collins Publishers.
8. McGilligan, P. (1975). *Three Days of the Condor*. Sidney Pollack interviewed Hollywood uncovers the CIA. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Retrieved from <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC10-11folder/PollackMcGilligan.html> [in English]. (2024, February, 22).
9. Watts, J. (2022). Peter Bogdanovich Talks Paper Moon With Spider-Man Director Jon Watts. *Empire*. Retrieved from <https://www.empireonline.com/movies/features/peter-bogdanovich-paper-moon-jon-watts-director-interview/> [in English]. (2024, February, 22).
10. Canfield, D. (2022). Directing This Oscar Seasons Little Indie That Could. *Vanity Fair*. Retrieved from <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/01/awards-insider-sian-heder-coda-interview> [in English]. (2024, February, 22).

Citation: Vladyslav Vitriv (2024). AUTHOR'S APPROACHES TO DEPICTING THE PROTAGONIST'S CHARACTER THROUGH THE PRINCIPLES OF EXPOSITION IN FEATURE FILMS. Frankfurt. TK Meganom LLC. *Paradigm of knowledge*. 2(60). doi: 10.26886/2520-7474.2(60)2024.2

---

Copyright Vladyslav Vitriv ©. 2024. This is an openaccess article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY). The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.