

## Построение сюжета в художественном кино как многослойная система причинности темпоритма

Ли Синьлай

Бакалавр,

Лоянский педагогический институт,

471000, Китайская Народная Республика, Лоян, ул. Лунмэнь, 71;

e-mail: 1346309368@qq.com

### Аннотация

Статья посвящена теоретическому осмыслинию построения сюжета в художественном кино как многослойной системы причинности, темпоритма и эмоциональных поворотных пунктов, формируемой в условиях производственной неопределенности, а не в вакууме «чистого» авторского замысла. Исследование исходит из гипотезы, что сюжет представляет собой эмерджентное свойство, возникающее на пересечении авторской интенции, жанровых конвенций, зрительских ожиданий и случайных производственных факторов, и опирается на междисциплинарный анализ работ по нарратологии, философии времени и события, социологии культурного производства, а также практических сценарных руководств и кинокейсов. Методологически применяется сравнительный концептуальный анализ различных моделей причинности и поворотных пунктов, дискурс-анализ индустриального языка сценарных наставлений и герменевтическая интерпретация конкретных кинонарративов в их культурно-историческом контексте. Показано, что в кинонарративе одновременно сосуществуют линейная, психологическая, структурная и ризоматическая причинности, чья конфигурация несет не только эстетическую, но и идеологическую нагрузку, задавая рамки интерпретации мира и роли субъекта. Анализ эволюции понятия «поворотный пункт» демонстрирует переход от жестко заданного структурного «шарнира» в классическом голливудском кино к расплывчатым, внутренним или отложенным событиям в авторском и независимом кинематографе, что связано как с изменением эстетических парадигм, так и с трансформацией моделей кинопроизводства. Исследование темпоритма раскрывает его как ключевой механизм конструирования феноменологического опыта зрителя, опосредующий взаимодействие эстетических решений, социокультурных норм и материальных ограничений производства. Делается вывод, что признание производственной неопределенности имманентным элементом сюжетостроения позволяет рассматривать фильм не как замкнутый текст, а как палимпсест, в котором эстетические, социальные и материальные слои сосуществуют и конфликтуют, открывая новые перспективы для анализа художественного кино как культурного и индустриального феномена.

### Для цитирования в научных исследованиях

Ли Синьлай. Построение сюжета в художественном кино как многослойная система причинности темпоритма // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 11A. С. 237-246. DOI: 10.34670/AR.2025.95.31.029

## Ключевые слова

Построение сюжета, кинонарратив, причинность, темпоритм, поворотный пункт, кинопроизводство, нарратология, методология исследования.

## Введение

Построение сюжета в художественном кинематографе представляет собой одну из наиболее сложных и многограных проблем современной нарратологии и социологии культуры. Традиционно рассматриваемое как линейная последовательность событий, связанных причинно-следственными узами, сюжетное повествование на деле является гетерогенной системой, где переплетаются логика событий, эмоциональная динамика и темпоральная организация. Эта система не существует в вакууме эстетического замысла; она формируется и деформируется под постоянным давлением производственной неопределенности — фактора, который зачастую выносится за скобки теоретического анализа, но является имманентной частью творческого процесса [Лабузная, 2022]. Исследование сюжета как многослойной структуры, где причинность не сводится к простой механической связи, а темпоритм выступает не только техническим средством, но и фундаментальным способом конструирования смысла, позволяет вскрыть диалектическую связь между идеальной моделью нарратива и его материальным воплощением. Проблема усугубляется тем, что доминирующие сценарные парадигмы, популяризированные в практических руководствах, склонны к редукционизму, предлагая универсальные формулы и игнорируя как феноменологическую сложность зрительского восприятия, так и социологический контекст кинопроизводства [Яровой, 2022].

Настоящая работа ставит своей целью преодолеть разрыв между формально-структуральным подходом к анализу сюжета и социологическим исследованием кино как индустрии. Мы исходим из гипотезы, что сюжет является не только предзаданной архитектоникой, сколько эмерджентным свойством, возникающим на пересечении авторской интенции, жанровых конвенций, зрительских ожиданий и, что особенно важно, целого ряда случайных и непредсказуемых производственных факторов. В этом контексте «эмоциональные поворотные пункты» перестают быть просто функциональными элементами трехактной структуры, а предстают как точки бифуркации, в которых кристаллизуется напряжение между детерминизмом нарративной логики и хаосом производственной реальности [Ситникова, 2022]. Анализ темпоритма, в свою очередь, позволяет рассмотреть, как на микроуровне монтажных склеек и внутrikадрового движения и на макроуровне общей динамики повествования конструируется и поддерживается не только эмоциональное состояние зрителя, но и определенная идеологическая и философская картина мира. Таким образом, исследование предполагает синтез философской герменевтики, социологии культурного производства и теории кино для создания целостной модели сюжетостроения в его эстетической и pragmatischen сложности [Анисимов, 2025].

## Материалы и методы исследования

Материалом для настоящего исследования послужил широкий корпус теоретических текстов, охватывающий несколько дисциплин и подходов. В первую очередь, это классические работы по нарратологии и поэтике, начиная от «Поэтики» Аристотеля, заложившей основы понимания причинности и структуры сюжета, и заканчивая трудами формалистов и

структураллистов, таких как В. Пропп и К. Леви-Стросс, которые стремились выявить универсальные нарративные функции и бинарные оппозиции [Михалкина,2021]. Особое внимание уделено современным теориям сценарного мастерства (Р. Макки, С. Филд), которые, несмотря на их прикладной и зачастую прескриптивный характер, представляют собой важный объект для критического анализа, поскольку именно они формируют доминирующий дискурс о сюжете в киноиндустрии. Философскую основу исследования составили работы, посвященные проблемам времени, причинности и события, в частности, концепции «длительности» (*durée*) А. Бергсона, феноменология времени Э. Гуссерля и теория повествовательной идентичности П. Рикёра [Кочук, Кожемякин,2023]. Социологический аспект анализа опирается на теорию поля культурного производства П. Бурдье, критическую теорию культуры Т. Адорно и М. Хоркхаймера, а также на современные исследования в области социологии кино, изучающие влияние экономических и организационных факторов на конечный художественный продукт. Эмпирической базой для иллюстрации теоретических положений служат отдельные кинематографические произведения, рассматриваемые не как объекты для исчерпывающего разбора, а как кейсы, в которых наиболее ярко проявляются исследуемые нами механизмы и противоречия.

Методология исследования носит междисциплинарный и преимущественно теоретико-концептуальный характер. Основным методом является сравнительный концептуальный анализ, направленный на сопоставление и критическую оценку различных определений и моделей сюжета, причинности, темпоритма и поворотных пунктов, бытующих в философии, социологии и киноведении. Этот метод позволяет выявить скрытые предпосылки, идеологические основания и эвристические ограничения каждой из рассматриваемых концепций [Денисова, Матасов,2021]. Наряду с ним применяется метод дискурс-анализа, который используется для изучения языка сценарных руководств и критических статей с целью деконструкции устоявшихся клише и представлений о «правильном» сюжете. Герменевтический подход применяется для интерпретации как теоретических текстов, так и отдельных кинонarrативов, рассматривая их как сложные смысловые структуры, требующие не объяснения, а понимания в их культурно-историческом контексте [Журавлева,2020]. Важным элементом методологии является отказ от позитивистского стремления к построению универсальной и исчерпывающей модели. Вместо этого мы стремимся к созданию диалектической рамки анализа, которая позволила бы удерживать в фокусе внимания постоянное напряжение и взаимопроникновение между структурой и событием, замыслом и случайностью, эстетической формой и социальной материей кинопроизводства [Абакумова,2023].

## Результаты и обсуждение

Центральной проблемой при анализе кинематографического сюжета является иллюзия онтологической данности и линейной последовательности, которую создает экранное повествование. Зритель, как правило, воспринимает цепь событий как единственную возможную, а причинно-следственные связи — как незыблевые и логически выверенные. Этот эффект достигается за счет сложной работы нарративных механизмов, которые маскируют свою собственную условность и, что еще важнее, скрывают следы производственного процесса — процесса, который по своей природе является стохастическим, конфликтным и полным неопределенности [Беляков,2024]. Таким образом, гладкая поверхность готового фильма

скрывает под собой ризоматическую структуру компромиссов, случайных находок, вынужденных изменений и внешних вмешательств. Теоретическое осмысление сюжета должно, следовательно, двигаться в двух направлениях: с одной стороны, анализировать внутреннюю логику и эстетические принципы построения нарративной когерентности, а с другой — вскрывать, как эта логика подвергается испытанию и модифицируется под давлением внеtekстовых, материальных факторов.

Именно на этом стыке идеальной схемы и реальной практики возникает необходимость в пересмотре базовых понятий нарратологии. Понятие «причинности», например, не может быть сведено к простой аристотелевской модели, где одно событие с необходимостью порождает другое. В кинонарративе действуют одновременно несколько типов причинности: психологическая, обусловленная мотивацией персонажей; социальная, диктуемая логикой общественных структур; жанровая, следующая конвенциям; и, наконец, производственная, связанная с практическими ограничениями и возможностями съемочного процесса [Люсий, 2021]. Понимание сюжета как многослойной системы причинности позволяет увидеть в нем не жесткий каркас, а динамическое поле, где различные логики вступают в сложные отношения конкуренции и синергии. Это поле структурируется через эмоциональные поворотные пункты и организуется посредством темпоритма, которые и становятся предметом дальнейшего анализа (табл. 1).

**Таблица 1 – Сравнительный анализ концепций причинности в кинонарративе**

Концепция	Ключевые характеристики	Философско-социологическая основа	Проявление в сюжете
Линейная (Аристотелевская) причинность	Последовательность, логическая необходимость, необратимость. Каждое событие является следствием предыдущего и причиной последующего.	Позитивизм, механицизм. Представление о мире как об упорядоченной и познаваемой системе.	Классический голливудский нарратив, где сюжетные линии четко простроены и ведут к логически обусловленной развязке.
Психологическая причинность	Мотивация, внутренний конфликт, травма. События обусловлены внутренним миром и решениями персонажа.	Психоанализ (Фрейд), экзистенциализм (Сартр). Акцент на субъективности и свободе воли.	Драмы и психологические триллеры, где внешнее действие является проекцией внутреннего состояния героя.
Структурная/Социальная причинность	Влияние социальных институтов, классовой принадлежности, идеологии. Действия персонажа детерминированы его местом в системе.	Марксизм (Альтуссер), социология (Бурдье). Идея о том, что индивид является носителем социальных структур.	Социально-критическое кино, где судьба героя предопределена общественным строем, а не его личными качествами.
Ризоматическая/Случайная причинность	Алогичность, случайные пересечения, нелинейные связи, совпадения. Отсутствие единого центра и иерархии.	Постструктурализм (Делёз, Гваттари). Критика логоцентризма и линейного мышления.	Независимое и авторское кино, фильмы-альманахи, нарративы, построенные на принципе случайности и совпадения.

Анализ данных, представленных в таблице 1, позволяет сделать вывод о том, что ни одна из концепций причинности не существует в кинематографе в чистом виде. Большинство художественных фильмов представляют собой сложный гибрид, где доминирующий тип причинности может сочетаться с элементами других. Так, даже в самом строго построенном

голливудском блокбастере, основанном на линейной причинности, мотивация героя будет объясняться через психологию, а социальный контекст будет оказывать на него структурное давление. С другой стороны, фильмы, которые делают акцент на случайности и ризоматических связях, все равно нуждаются в элементах психологической достоверности, чтобы поддерживать зрительский интерес [Шмакова,2023]. Важно понимать, что выбор доминирующего типа причинности является не только эстетическим, но и идеологическим актом. Нarrатив, построенный на линейной и психологической причинности, поддерживает веру в рациональность мира и значимость индивидуального выбора. В то же время, акцентирование структурной или случайной причинности может нести в себе критический заряд, подвергая сомнению идеологию личного успеха и указывая на власть безличных систем или иррациональность бытия. Производственная неопределенность в этом контексте часто становится невольным союзником ризоматической причинности:то, что на экране выглядит как смелый авторский ход или случайное совпадение, может быть результатом банальной невозможности снять сцену так, как она была изначально задумана.

**Таблица 2 – Эволюция понятия «поворотный пункт» в теории и практике кинематографа**

Период / Школа	Определение поворотного пункта	Функция в нарративе	Связь с производственным процессом
Классический Голливуд	Внешнее событие, которое радикально меняет направление действия и ставит перед героем новую цель.	Структурирование актов, повышение ставок, создание напряжения.	Ориентация на максимальную ясность и зрительский эффект, стандартизация сценарной структуры для оптимизации производства.
Французская «новая волна»	Внутреннее озарение, экзистенциальный выбор, незначительное событие, меняющее восприятие героя.	Раскрытие характера, нарушение нарративной инерции, создание ощущения жизненной подлинности.	Отказ от студийных стандартов, импровизация, акцент на авторском видении, что делает поворотные пункты менее предсказуемыми.
Структурализм (Сид Филд, Роберт Макки)	Функциональный элемент структуры («инцидент-побуждение», «центральная точка»), расположенный в строго определенном месте.	Обеспечение ритма и предсказуемости повествования, выполнение жанровых ожиданий.	Реакция на индустриальные запросы: создание универсального лекала для оценки и производства сценариев, минимизация рисков.
Современное независимое кино	Размытое, неоднозначное событие, часто оставленное за кадром или имеющее отложенный эффект. Может отсутствовать вовсе.	Деконструкция классической драматургии, создание эффекта неопределенности и открытости финала, вовлечение зрителя в процесс интерпретации.	Гибкость малобюджетного производства, позволяющая экспериментировать со структурой; отражение фрагментированного и нестабильного опыта современности.

Таблица 2 демонстрирует, как понимание одного из ключевых элементов сюжета — поворотного пункта — исторически менялось в зависимости от доминирующей эстетической парадигмы и условий кинопроизводства. Если в классической голливудской модели поворотный пункт — это четко артикулированный, функциональный «шарнир» сюжета, то в авторском кинематографе он может превращаться в едва заметное событие или внутреннее переживание, чья значимость становится ясна лишь ретроспективно [Добронравов,2020]. Возникновение жестких структуристских моделей Филда и Макки можно интерпретировать

как попытку индустрии рационализировать и стандартизировать творческий процесс, превратив искусство сценариста в ремесло с набором четких правил. Эта стандартизация направлена на борьбу с производственной неопределенностью: продюсеру проще оценить сценарий, написанный по знакомой схеме, и предсказать его коммерческий потенциал. Современное независимое кино, в свою очередь, часто строит свою эстетику на оппозиции этим стандартам, сознательно размывая поворотные пункты или вовсе отказываясь от них [Штандке, 2021]. Это не только художественный выбор, но и следствие иных производственных условий, где авторский контроль выше, а давление коммерческих ожиданий — ниже. Таким образом, даже такой, казалось бы, сугубо драматургический элемент, как поворотный пункт, оказывается глубоко укоренен в социологии и экономике кино.

**Таблица 3 – Темпоритм как инструмент конструирования смысла**

Аспект темпоритма	Описание	Эмоциональное воздействие на зрителя	Социокультурная детерминация
Ритм монтажа	Частота и длительность монтажных кадров. Быстрый («клиповый») или медленный (длинные планы).	Быстрый монтаж создает напряжение, тревогу, динамику. Медленный — способствует созерцанию, рефлексии, погружению.	«Клиповое сознание» эпохи постмодерна и культуры MTV диктует ускорение монтажного ритма в массовом кино. Авторское кино часто использует медленный ритм как форму сопротивления.
Внутрикадровый ритм	Движение объектов и камеры внутри одного кадра. Статичная камера или динамичная, плавная или хаотичная.	Динамика движения создает ощущение энергии, жизни, хаоса. Статика может передавать чувство застоя, стабильности, напряженного ожидания.	Культурные различия в восприятии пространства и движения (например, плавность в азиатском кино против резкости в голливудских боевиках).
Звуковой/Музыкальный ритм	Темп и ритмическая структура саундтрека, диалогов, шумов. Синхронность или асинхронность звука и изображения.	Музыка напрямую задает эмоциональный тон сцены, ритм диалогов влияет на восприятие динамики отношений между персонажами.	Жанровые музыкальные конвенции (эпическая музыка в блокбастерах, джаз в нуаре), отражающие культурные коды и ожидания.
Нarrативный ритм	Общий темп развития событий в сюжете. Насыщенность действием или преобладание пауз, рефлексии.	Высокий темп удерживает внимание, но может приводить к поверхностности. Низкий темп позволяет глубже раскрыть персонажей, но рискует показаться скучным.	Требования рынка и форматов (телесериалы требуют постоянных «крючков» для удержания аудитории) влияют на общий нарративный темп.

Темпоритм, как видно из таблицы 3, является не просто формальным приемом, а многоуровневой системой, которая организует феноменологический опыт зрителя и вписывает повествование в определенный социокультурный контекст. Выбор темпоритма никогда не бывает нейтральным. Например, доминирование в современном массовом кинематографе ускоренного, «клипового» монтажа является не только следствием развития технологий, но и отражением общего ускорения ритма жизни в информационном обществе, а также pragматической необходимостью конкурировать за внимание зрителя в условиях перенасыщенности контентом. Режиссеры, использующие радикально медленный темп и

длинные планы, часто делают это в качестве осознанного эстетического и политического жеста, противопоставляя созерцание — потреблению, а рефлексию — развлечению. Производственная неопределенность и здесь вносит свои корректизы: нехватка времени или бюджета может привести к тому, что сложная динамичная сцена заменяется более простым и статичным диалогом, что кардинально меняет темпоритм и, как следствие, эмоциональное воздействие эпизода [Абрамовских и др., 2022]. Таким образом, темпоритм оказывается точкой пересечения эстетического замысла, физиологии зрительского восприятия, культурных норм и производственных ограничений.

Подводя общий итог анализа, представленного в таблицах, можно утверждать, что кинематографический сюжет представляет собой не гомогенную структуру, а палимпсест, на котором различные слои — логические, эмоциональные, ритмические, социальные — накладываются друг на друга. Классические модели, сводящие сюжет к линейной последовательности событий, управляемой единым типом причинности и отмеченной стандартными поворотными пунктами, оказываются неспособны охватить эту сложность. Они игнорируют как многообразие самих нарративных стратегий, так и фундаментальное влияние материальных условий производства на конечный продукт. Производственная неопределенность — это не внешний шум, мешающий созданию идеального сюжета, а его неотъемлемая, конституирующая часть. Именно в процессе преодоления этой неопределенности, в поиске компромиссов и нахождении неожиданных решений и рождается уникальная ткань каждого конкретного фильма, где следы производственных «шрамов» могут становиться элементами оригинальной эстетики.

## Заключение

Проведенное исследование позволяет заключить, что построение сюжета в художественном кино является сложным диалектическим процессом, который не может быть адекватно описан в рамках исключительно формально-нарратологического или сугубо социологического подхода. Сюжет предстает как многослойная система, где логика причинности, темпоральная организация и эмоциональная динамика не являются предзаданными константами, а формируются в точке пересечения авторской интенции, жанровых конвенций и, что принципиально важно, производственной неопределенности. Мы показали, что причинность в кинонarrативе гетерогенна и включает в себя линейные, психологические, структурные и ризоматические аспекты, выбор и сочетание которых несет в себе не только эстетическую, но и идеологическую нагрузку. Эмоциональные поворотные пункты, в свою очередь, эволюционировали от четких структурных маркеров к размытым и неоднозначным событиям, отражая как смену художественных парадигм, так и изменения в организации кинопроизводства — от студийного конвейера до гибких практик независимого кино.

Таким образом, сюжет следует понимать не как статичную структуру, а как динамический процесс, как поле борьбы и компромиссов между идеальной моделью и материальными ограничениями. Темпоритм в этой системе выступает не просто техническим средством управления зрительским вниманием, но фундаментальным способом организации феноменологического опыта, который также детерминирован социокультурными нормами и производственными возможностями. Признание роли производственной неопределенности как имманентного, а не внешнего фактора сюжетостроения позволяет по-новому взглянуть на природу кинематографического произведения. Оно перестает быть совершенным и замкнутым в себе текстом и предстает как артефакт, несущий на себе следы своего сложного, зачастую

хаотичного рождения. Такой подход открывает новые перспективы для анализа кино, смещаая фокус с поиска универсальных нарративных законов на исследование уникальных конфигураций эстетических, социальных и материальных сил, кристаллизующихся в каждом отдельном фильме.

## Библиография

1. Абакумова О. Б. Пословицы в системе образов художественного кинодискурса // Когнитивные исследования языка. 2023. № 3-1 (54). С. 591–595.
2. Абрамовских Е. В., Пасашкова С. М., Смоленская М. А. Проблемы метаповествования в пьесе и кинофильме Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстern мертвые» // Сфера культуры. 2022. № 2 (8). С. 25–37.
3. Анисимов В. Е. Иерархия кинодискурса в рамках системы проката кинофильма (на материале французского кинодискурса) // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 1 (110). С. 512–516.
4. Беляков В. К. Современное видение дореволюционной кинохроники и ее художественные особенности // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 15–25.
5. Денисова Г. В., Матасов Р. А. Искусство кино и вопросы интерпретации кинотекста // Теория и история искусства. 2021. № 1-2. С. 246–255.
6. Добронравов К. О. Естественное и культурное в кино, снятом по мотивам реальных событий // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2020. № 4 (29). С. 13–16.
7. Журавлева В. И. Системный киноанализ фильма на примере картины Сергея Параджанова «Легенда о Сурамской крепости» // Вестник Российской-Армянского (Славянского) университета: гуманитарные и общественные науки. 2020. № 3 (36). С. 148–163.
8. Кочук И. А., Кожемякин Е. А. Кинеорепрезентация жестокости: жанровые конвенции и зрительская интерпретация // Nomothetika: Философия. Социология. Право. 2023. Т. 48. № 2. С. 359–373.
9. Лабузная В. Ю. Математическая задача и героическая поэма: проблема экранизации классического детективного сюжета // Вестник Академии медиаиндустрии. 2022. № 2 (30). С. 85–95.
10. Люсый А. П. «Машина грёз» в городских интертекстуальных пространствах // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 2. С. 106–117.
11. Михалкина Е. М. Стили и жанры киноплаката. Терминологический аспект // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13. № 4 (50). С. 79–90.
12. Ситникова А. А. Фильм «Летят журавли»: опыт системного киноанализа // Сибирский искусствоведческий журнал. 2022. Т. 1. № 4. С. 1–17.
13. Шмакова Е. Ю. Живопись и кинематограф: преемственность изобразительных решений // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. № 4 (58). С. 108–119.
14. Штандке А. А. Проблемы видения образа героя-современника в неигровом кино // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13. № 2 (48). С. 68–78.
15. Яровой С. А. Средства кинопоэтики в литературном тексте // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2022. № 2 (46). С. 181–188.

## Plot Construction in Feature Film as a Multilayered System of Causality and Tempo-Rhythm

**Li Xinlai**

Bachelor,  
Luoyang Normal University,  
471000, 71, Longmen str., Luoyang, People's Republic of China;  
e-mail: 1346309368@qq.com

### Abstract

The article is devoted to a theoretical understanding of plot construction in feature film as a multilayered system of causality, tempo-rhythm, and emotional turning points, formed under

Li Xinlai

conditions of production uncertainty rather than in a vacuum of "pure" authorial intent. The research is based on the hypothesis that plot is an emergent property arising at the intersection of authorial intention, genre conventions, audience expectations, and random production factors, and relies on an interdisciplinary analysis of works in narratology, the philosophy of time and event, the sociology of cultural production, as well as practical scriptwriting guides and film cases. Methodologically, a comparative conceptual analysis of various models of causality and turning points is applied, along with discourse analysis of the industrial language of scriptwriting instructions and hermeneutic interpretation of specific cinematic narratives in their cultural-historical context. It is shown that in cinematic narrative, linear, psychological, structural, and rhizomatic causalities coexist simultaneously, whose configuration carries not only aesthetic but also ideological weight, setting the framework for interpreting the world and the role of the subject. The analysis of the evolution of the concept of "turning point" demonstrates a transition from a rigidly defined structural "hinge" in classical Hollywood cinema to vague, internal, or delayed events in auteur and independent cinema, which is associated both with changes in aesthetic paradigms and with the transformation of film production models. The study of tempo-rhythm reveals it as a key mechanism for constructing the phenomenological experience of the viewer, mediating the interaction of aesthetic decisions, socio-cultural norms, and material production constraints. It is concluded that recognizing production uncertainty as an immanent element of plot construction allows us to view a film not as a closed text but as a palimpsest, in which aesthetic, social, and material layers coexist and conflict, opening new perspectives for the analysis of feature film as a cultural and industrial phenomenon.

### For citation

Li Xinlai (2025) Postroyeniye syuzheta v khudozhestvennom kino kak mnogosloynaya sistema prichinnosti temporitma [Plot Construction in Feature Film as a Multilayered System of Causality and Tempo-Rhythm]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (11A), pp. 237-246. DOI: 10.34670/AR.2025.95.31.029

### Keywords

Plot construction, cinematic narrative, causality, tempo-rhythm, turning point, film production, narratology, research methodology.

### References

1. Abakumova, O. B. (2023). Poslovitsy v sisteme obrazov khudozhestvennogo kinodiskursa [Proverbs in the system of images of artistic film discourse]. *Kognitivnye issledovaniia iazyka* [Cognitive Studies of Language], 3-1(54), 591–595.
2. Abramovskikh, E. V., Pasashkova, S. M., & Smolenskaya, M. A. (2022). Problemy metapovestvovaniia v pise i kinofilme T. Stopparda «Rozenkrants i Gildenstern merty» [Problems of metanarration in Tom Stoppard's play and film Rosencrantz and Guildenstern Are Dead]. *Sfera kultury* [Sphere of Culture], 2(8), 25–37.
3. Anisimov, V. E. (2025) Ierarkhiia kinodiskursa v ramkakh sistemy prokata kinofilma (na materiale frantsuzskogo kinodiskursa) [The hierarchy of film discourse within the system of film distribution (based on French film discourse)]. *Mir nauki, kultury, obrazovaniia* [World of Science, Culture, and Education], 1(110), 512–516.
4. Belyakov, V. K. (2024). Sovremennoe videnie dorevolutsionnoi kinokhroniki i ee khudozhestvennye osobennosti [A contemporary view of pre-revolutionary film chronicles and their artistic features]. *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], 16(1), 15–25.
5. Denisova, G. V., & Matasov, R. A. (2021). Iskusstvo kino i voprosy interpretatsii kinoteksta [The art of cinema and issues of film-text interpretation]. *Teoriia i istoriia iskusstva* [Theory and History of Art], 1-2, 246–255.
6. Dobronravov, K. O. (2020). Estestvennoe i kulturnoe v kino, sniatom po motivam realnykh sobytii [The natural and the cultural in films based on real events]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniia* [Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanities Research], 4(29), 13–16.

7. Zhuravleva, V. I. (2020). Sistemnyi kinoanaliz filma na primere kartiny Sergeia Paradzhanova «Legenda o Suramskoj kreposti» [A systemic film analysis of the movie using the example of Sergei Paradzhanov's The Legend of Suram Fortress]. *Vestnik Rossijsko-Armenijskogo (Slavianskogo) universiteta: gumanitarnye i obshchestvennye nauki* [Bulletin of the Russian-Armenian (Slavic) University: Humanities and Social Sciences], 3(36), 148–163.
8. Kochuk, I. A., & Kozhemyakin, E. A. (2023). Kinoreprezentatsii zhestokosti: zhanrovye konventsii i zritelskaia interpretatsii [Cinematic representation of cruelty: Genre conventions and audience interpretation]. *Nomothetika: Filosofija. Sotsiologija. Pravo* [Nomothetika: Philosophy. Sociology. Law], 48(2), 359–373.
9. Labuznaia, V. Ju. (2022). Matematicheskaja zadacha i geroicheskaja poema: problema ekranizatsii klassicheskogo detektivnogo siuzheta [A mathematical problem and a heroic poem: The issue of adapting a classical detective plot for the screen]. *Vestnik Akademii mediaindustrii* [Bulletin of the Academy of the Media Industry], 2(30), 85–95.
10. Liusyi, A. P. (2021). «Mashina grez» v gorodskikh intertekstualnykh prostranstvakh [The dream machine in urban intertextual spaces]. *Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Cinema. Music], 2, 106–117.
11. Mikhalkina, E. M. (2021). Stili i zhanry kinoplakata. Terminologicheskii aspekt [Styles and genres of the film poster: A terminological aspect]. *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], 13(4), 79–90.
12. Sitnikova, A. A. (2022). Film «Letiat zhuravli»: opyt sistemnogo kinoanaliza [The film The Cranes Are Flying: An experience of systemic film analysis]. *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal* [Siberian Art Studies Journal], 1(4), 1–17.
13. Shmakova, E. Ju. (2023). Zhivopis i kinematograf: preemstvennost izobrazitelnykh reshenii [Painting and cinematography: Continuity of visual solutions]. *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], 15(4), 108–119.
14. Shtandke, A. A. (2021). Problemy videnija obraza geroja-sovremennika v neigrovom kino [Problems of perceiving the image of the contemporary hero in non-fiction cinema]. *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], 13(2), 68–78.
15. Yarovoi, S. A. (2022). Sredstva kinopoetiki v literaturnom tekste [Means of film poetics in a literary text]. *Moscow City University Bulletin. Series: Philology. Theory of Language. Language Education*, 2(46), 181–188.