

# СУЩНОСТЬ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ВНУТРИКАДРОВОЙ МУЗЫКИ КАК ИНСТРУМЕНТАРИЯ МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА ПРИ РАБОТЕ С КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯМИ

К. А. Кусков\*,

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),  
Москва, Российская Федерация, 119435

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности внутрикадровой музыки как средства кинематографического искусства и её ценность как педагогического инструментария музыканта-педагога. Представлено толкование терминов «закадровая музыка», «внутрикадровая музыка», а также принятого западноевропейскими исследователями термина “source music”. Характеристика внутрикадровой музыки дана в контексте философской концепции двойной системы распознавания образов Жиля Делёза. Такой подход оказывается родственным системе взаимодействия данного типа киномузыки и зрителя, включающей как внешнюю, так и внутреннюю перцепцию. Раскрывается суть восприятия внутрикадровой музыки с позиций как Зрителя-слушателя, так и Персонажа в процессе его музыкальной деятельности. Специальное внимание уделяется вводимому в педагогику музыкального образования принципу двунаправленной перцепции, который отвечает её природе. Предложена методика поэтапного анализа внутрикадровой музыки при работе музыканта-педагога с киноматериалами при включении их в учебный материал. Раскрыта сущность трансформации и спецификации внутрикадровой музыкой функций музыкального искусства, получивших обоснование в концепции В. Н. Холоповой. Делается вывод о том, что в своей совокупности они свидетельствуют о большом образовательном потенциале внутрикадровой музыки и дают ориентиры для выстраивания образовательного процесса как естественного погружения в многогранную реальность кинематографического искусства.

**Ключевые слова:** киноискусство, кинематограф, киномузыка, внутрикадровая музыка, закадровая музыка, звуковой фильм, принцип двунаправленной

157

\* Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор Е. В. Николаева.



перцепции, анализ внутрикадровой музыки, функции музыкального искусства, педагогика музыкального образования, Жиль Делёз.

**Благодарность.** Данная статья выполнена в контексте научной работы кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования имени Э. Б. Абдуллина Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета. Автор благодарен редакции журнала за предоставленную возможность опубликовать материалы исследования и ценные советы по его доработке.

**Для цитирования:** Кусков К. А. Сущность и образовательный потенциал внутрикадровой музыки как инструментария музыканта-педагога при работе с кинопроизведениями // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2025. Т. 13. № 3. С. 157–170. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-3-157-170.

DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-3-157-170

## THE ESSENCE AND EDUCATIONAL POTENTIAL OF IN-FRAME MUSIC AS A MUSICIAN-TEACHER'S TOOL WHEN WORKING WITH CINEMATOGRAPHIC WORKS

**Kirill A. Kuskov\***

Moscow Pedagogical State University (MPGU),  
Moscow, Russian Federation, 119435

158

**Abstract.** The article discusses the features of in-frame music (the musical activity of the character presented in the frame) as a means of cinematic art and its value as a pedagogical tool for music teachers. It presents interpretations of the terms “background music” and “in-frame music” (as used by Russian researchers), as well as the term “source music” used by Western European researchers. The characteristics of in-frame music are given in the context of Gilles Deleuze's philosophical concept of a dual system of image recognition. This approach is similar to the system of interaction between this type of film music and the viewer, which includes both external and internal perception. The essence of the perception of in-frame music is revealed from the perspective of both the viewer-listener and the character in the process of his musical activity. Special attention is paid to the principle of bidirectional perception, which is being introduced into music education pedagogy and corresponds to its nature. A methodology is proposed for the step-by-step analysis of in-frame music when a musician-teacher works with film materials and includes them in the teaching material. The essence

---

\* Scientific supervisor – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor Elena V. Nikolaeva.

of the transformation and specification of the functions of musical art by in-frame music, as substantiated in the concept of V. N. Kholopova, is revealed. It is concluded that, taken together, they testify to the great educational potential of in-frame music and provide guidelines for building the educational process as a natural immersion in the multifaceted reality of cinematic art.

**Keywords:** cinematic art, cinematography, film music, source music, in-frame music, background music, sound film, principle of bidirectional perception, analysis of on-screen music, functions of musical art, pedagogy of music education, Gilles Deleuze.

**Acknowledgement.** This article is performed in the context of scientific work of the Eduard B. Abdullin Chair of Methodology and Technologies of Pedagogy of Music Education at the Institute of Fine Arts of the Moscow Pedagogical State University. The author is grateful to the editorial board for participation in discussions and appreciated advice.

**For citation:** Kuskov K. A. The Essence and Educational Potential of In-frame Music as a Musician-Teacher's Tool when Working with Cinematographic Works. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2025, vol. 13, no. 3, pp. 157–170 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-3-157-170.

## Введение

Для композитора важно всё: сюжет, пространство, время.  
Особенно важны для меня персонажи фильма,  
их психология, их внутренний мир.  
Эннио Морриконе [1, с. 116]

159

Объективная реальность кинофильма формируется, как известно, визуальными и вербальными средствами. Благодаря введению музыки становится возможным проникнуть и в самую суть внутреннего мира персонажей. Она выступает прямым звучанием их сокровенных чувств и мыслей, обнажая те эмоциональные глубины, которые порой недоступны таким кинематографическим средствам, как диалог и показ персонажа крупным планом. Вот почему киномузыка традиционно находится в центре внимания исследователей, кинорежиссёров, кинокомпозиторов и музыкантов-педагогов как мощный инструмент эмоционального и смыслового воздействия на зрителя.

Уже со времени возникновения звукового кинематографа, когда начался новый этап развития киноискусства, шло усложнение приёмов повествования, улучшение техник монтажа звука и изображения и совершенствование мастерства самих композиторов. Всё это способствовало возрастающей роли музыки в кино, и одним из результатов стало формирование двух качественно различающихся типов киномузыки: **закадровой и внутрикадровой**.

*Закадровая музыка* представляет собой музыку, источник которой не виден в кадре, но своим звучанием обогащает образ героя или происходящее действие

в нужном для развития художественной идеи ракурсе. Она «как бы отстранена от действия и в то же время характеризует события в фильме» [2, стб. 793]. Её применение способствует созданию атмосферы фильма, представлению и обозначению персонажей (лейтмотивы) и приоткрывает зрителю те грани, которые стремится раскрыть режиссёр в конкретной ситуации.

В отличие от неё *внутрикадровая музыка* – это музыка, которую слушают и/или исполняют непосредственно те или иные персонажи. Наблюдая за этим процессом, зритель погружается в так называемый *дисегетический* (внутренний) мир фильма. При этом музенирующий персонаж или персонажи находятся в кадре. Исключение представляет прослушивание ими музыкальных аудиозаписей, выбор которых или реакция на услышанное оказываются в центре внимания зрителей.

Примечательно, что в английском языке для обозначения понятия *внутрикадровой музыки* применяется другой термин – *Source Music*. Дословно он переводится как исходная или источниковая музыка, или просто – источник музыки. Таким образом западноевропейскими учёными предлагается разделять *внутрикадровую музыку* в зависимости от нахождения её источника в кадре или за кадром, но только в том случае, когда находящийся за кадром источник не виден, но персонажи слышат и, следовательно, воспринимают музыку [3, с. 13].

Вплоть до настоящего времени *внутрикадровая музыка* остаётся недостаточно изученной как в плане раскрытия её сущности, так и присущего ей педагогического потенциала. Причина такого положения дел видится в том, что она зачастую рассматривается как второстепенный, иллюстративный элемент кино. Однако для педагогики музыкального образования *внутрикадровая музыка* не менее важна, чем *закадровая*. Более того, по сравнению с ней она обладает ещё большим педагогическим потенциалом. Имеется в виду то, что представленность на экране того или иного вида музыкальной деятельности позволяет наблюдать за процессом музенирования и/или за отношением к звучащей музыке и к её выбору. Тем самым *внутрикадровая музыка* способна приоткрыть зрителю новые грани в облике персонажа/персонажей. Поэтому её характеристика нуждается в специальном рассмотрении.

### Внутрикадровая музыка как средство кинематографического искусства

Первые упоминания о звучании музыки в кинематографическом искусстве относятся к 1894–1895 годам, когда американский изобретатель Уильям Диксон снял «Экспериментальный звуковой фильм Диксона». В фильме он сам играет на скрипке, под звуки которой находящиеся рядом с ним мужчины танцуют. Но, поскольку звук был записан на восковой цилиндр, а кадры – на 35-миллиметровую плёнку, созданную другим американским изобретателем – Томасом Эдисоном, эксперимент провалился, ведь никто не понимал, как синхронизировать звук и отснятые кадры. Лишь сто с лишним лет спустя, а именно в 1998 году, состоялась первая демонстрация этого фильма при полной синхронизации с оригинальной звуковой дорожкой. До этого момента фильм хранился в Библиотеке Конгресса (США), пока куратор отдела кино и телевидения библиотеки Патрик Лоуни не извлёк цилиндр с записью, а затем отремонтировал его и перезаписал в Архиве звукозаписей Роджерса и Хаммерстайна

в Линкольн-центре [4]. Если бы во время эксперимента Диксону удалось синхронизировать плёнку со звуком, внутрикадровая музыка фактически получила бы своё первенство в мире кинематографа при сравнении с закадровой.

Первым звуковым фильмом принято считать фильм режиссёра Алана Кросланда «Певец из джаза» (1927). Показательно, что уже в нём содержатся яркие примеры внутрикадровой музыки. Зрители видят и слышат, как в синагоге совершается богослужение, на котором хаззан (кантор) и хор исполняют песнопения, как главный герой поёт под собственный фортепианный аккомпанемент или с сопровождением оркестра и т. п.

Примечательно, что речевые диалоги в этом фильме были не озвучены, а представлены главным образом интертитрами. В нём есть всего лишь несколько озвученных реплик, одна из которых стала символом наступления эры звукового кино, а именно: «Подождите, вы ещё ничего не слышали!» [5]. Несмотря на явный след немого кино, именно в этом фильме музыкальные номера впервые исполняются персонажами «вживую»: теперь зритель слышит исполняемую или выбранную ими музыку так же, как они сами.

С 30-х годов прошлого века всё большее внимание в кинематографе начинает уделяться музыке [2, стб. 793], в том числе и внутрикадровой, которая по сравнению с закадровой даёт более полную характеристику персонажа. Тем не менее на сегодняшний день в специальной литературе раскрывается главным образом лишь definicija принятого в киноведении термина «внутрикадровая музыка», в то время как суть её восприятия персонажем, а следовательно, и зрителем, остаётся нераскрытым. В целях восполнения данной лакуны представляется целесообразным её рассмотрение в контексте философской концепции двойной системы распознавания образов Жиля Делёза [6, с. 114]. Обращение к его концепции видится правомерным, поскольку, как подчёркивает З. Лисса, внутрикадровая музыка имеет двойную форму повествования: «она реально звучащая, но одновременно и “изображаемая музыка”, т. е. звучит в кинозале, но одновременно звучит в изображаемом мире кинопроизведения» [7, с. 72].

В своей работе Ж. Делёз, рассматривая особенности воплощения в киноискусстве образа-движения, выделяет три его разновидности: образ-перцепцию, образ-действие и образ-эмоцию.

Образ-перцепция – это точка зрения или то, что **видит** персонаж. Данный кинематографический образ раскрывает сам процесс восприятия [6, с. 116, 124]. Пример такого образа исследователь приводит из фильма «Недопетая колыбельная» (Broken Lullaby, 1932) режиссёра Эрнста Любича (следует заметить, что в источнике используется первоначальное название этого фильма «Человек, которого я убил» – К. К.). Так, в одном из кадров камера снимает толпу людей с уровня земли, и точка съёмки выглядит неуместной. Но в следующем кадре становится ясно, что это точка зрения одного из персонажей. Тем самым в повествовании и в представлении зрителя происходит едва уловимый сдвиг [Там же, с. 56].

Образ-действие, согласно концепции Ж. Делёза, это реакция, то есть то, что **делает** персонаж. Этот вид образа-движения переносит акцент с восприятия собственно персонажа на его поступок, меняющий ситуацию. В качестве примеров образ-действия представлен анализ образцов социально-психологического кинематографа,

вестернов, исторического и псевдоисторического кино [Там же, с. 117, 206, 218]. При воплощении подобных образов композиция, монтаж и движение камеры подчинены не столько показу самого пространства, сколько его показу как поля для предстоящего действия.

Образ-эмоция – это то, что **чувствует** персонаж. При этом имеется в виду не изображение человека, испытывающего ту или иную эмоцию, а самостоятельный кинематографический образ, возникающий, как подчёркивает Ж. Делёз, в «промежутке» между восприятием и действием. Он представляет собой чистое качество (к примеру, радость, тоска, ужас), которое становится центральным элементом восприятия зрителя в данный момент, нежели сам персонаж или сюжет в целом. Классическим примером образа-эмоции является крупный план человеческого лица, когда на экране представлено только изолированное от пространства и действия лицо, и оно перестаёт быть частью персонажа [Там же, с. 117, 144]. Имеется в виду, что зритель видит, к примеру, исключительно Ужас, воплощённый в дрожащих губах и расширенных зрачках.

В практическом смысле для кинематографа это означает, что режиссёр может работать с эмоцией как с самостоятельным материалом – выстраивать кадр, свет, монтаж и звук так, чтобы передать непосредственно **качество переживания**. Зритель при этом, наблюдая за эмоциями персонажа, соприкасается с самой эмоцией как с первичной реальностью.

Таким образом, двойная система распознавания образов Жиля Делёза, предполагающая рассматривать киноповествование через объективную реальность (общий план) и субъективное восприятие персонажа (крупный план), оказывается родственной системе взаимодействия внутrikадровой музыки и зрителя, включающей как **внешнюю**, так и **внутреннюю перцепцию**. Имеется в виду, что один и тот же диегетический образ (музыка) становится узлом связи между двумя системами распознавания.

Охарактеризуем с этих позиций музыкально-педагогический потенциал внутrikадровой музыки с присущей ей двунаправленностью восприятия.

### Особенности внутrikадровой музыки как педагогического инструментария

Специфика внутrikадровой музыки при работе музыканта-педагога с кинематографическим материалом видится в возможности целенаправленного выстраивания учебного процесса *с ориентацией на двойную перцепцию происходящего на экране музыкального акта*. Педагогическим инструментарием в данном случае становится реализация **принципа двунаправленной перцепции**, предусматривающего внешнюю и внутреннюю перцепцию зрителем происходящего на экране музыкального действия персонажа/персонажей.

**Внешняя перцепция** (позиция Зрителя-слушателя) – это анализ акта слушания или исполнения музыки персонажем *со стороны*, как поведенческого действия. Зритель сам воспринимает музыку и при этом наблюдает за тем, как её воспринимает персонаж.

**Внутренняя перцепция** (позиция Персонажа в процессе музыкальной деятельности) – это попытка реконструкции зрителем того, что происходит с персонажем

в процессе слушания музыки или музицирования: какие связи устанавливаются, какие воспоминания всплывают, как меняется его внутреннее состояние.

Восприятие музыки Зрителем-слушателем формируется эмоционально-смысловыми установками и концепциями режиссёра фильма, которыми руководствуется и кинокомпозитор, благодаря чему осуществляется организация внимания, эмоций и интерпретация воспринимаемого зрителем. Музыка здесь раскрывает позицию создателей фильма в её ориентации на зрителя. Поскольку таким зрителем при просмотре фильма является и музыкант-педагог, для осуществления профессиональной деятельности, направленной на включение в учебный процесс киноматериалов для анализа внутрикадровой музыки, ему необходимо знание и понимание тех кинематографических установок, которым следуют режиссёр и кинокомпозитор в совместной работе при создании кинопроизведения, а именно:

- 1. Направленность на создание необходимого эмоционального настроя:** музыка является эмоциональным ключом сцены, который зритель принимает как данность. Так, в фильмах часто применяется художественный приём Саспенс – состояние тревожного ожидания (например, тревожные звуки скрипки, способные вызвать волнение у зрителя, даже если на экране не происходит ничего страшного) [8, с. 319].
- 2. Наведение на мысль:** музыка не просто сопровождает действие, а активно комментирует его, предлагая зрителю особый угол зрения или раскрывая скрытый смысл происходящего. С этой целью нередко создателями фильма используется звукозрительный контрапункт – несовпадение видимого и слышимого [9]. К примеру, в сцене, где персонаж внешне спокоен, может звучать тревожная, диссонирующая музыка, что сообщает зрителю о скрытых эмоциях персонажа, его тревожных мыслях или дурных замыслах.
- 3. Структурирование киноритма:** благодаря звучащей музыке задаётся темп повествования, что в свою очередь влияет и на организацию монтажа. Быстрая, ритмичная музыка способна стимулировать скорость восприятия информации зрителем, а медленная – позволить ему сосредоточиться на деталях.
- 4. Концентрация музыкальными средствами внимания зрителей на идентификации и запоминании киноперсонажей и особенностей развёртывания кинодействия:** введение лейтмотивов (музыкальных тем, связанных с персонажем, местом или концептуальной идеей фильма), помогающих зрителю ориентироваться в повествовании.

Рассмотрение данных кинематографических установок с позиции принципа двунаправленной перцепции показывает, что в случае *внешней перцепции* зритель осуществляет анализ восприятия музыки персонажем несколько отрешённо, поверхностно и, как уже было отмечено, со стороны. Акцент делается им прежде всего на собственные чувства и эмоции. Гораздо сложнее обстоит дело с *внутренней перцепцией*, поскольку для этого ему предстоит включиться в процесс анализа особенностей восприятия музыки персонажем в процессе её слушания или музицирования. Такая направленность приобретает особое значение для музыканта-педагога, поскольку для него необходимо не только определять позиции самого персонажа по отношению к звучащей музыке и музицированию, но и применять при работе

с учащимися конкретные педагогические установки на включение в сферу их внимания особенностей восприятия внутрикадровой музыки.

Представляется необходимым подчеркнуть, что в контексте реализации принципа двунаправленной перцепции в музыкально-педагогической деятельности важен, таким образом, анализ не только самой музыки, но и того, как её слышит и переживает персонаж, как это отражается на его музыкальной деятельности. При этом ученик, как Зритель-слушатель, в процессе анализа становится как бы в позицию «наблюдателя за наблюдателем и его действиями». В сфере его внимания оказываются:

- 1. Облик персонажа:** характер персонажей может быть передан соответствующей им музыкой, что по-разному позиционирует их в диегетическом мире.
- 2. Эмоции персонажа:** режиссёрский замысел и его работа с кинокомпозитором становятся результатом вызова «нужных» состояний персонажа. Музыка «помогает» ему взбодриться, успокоиться, погрузить, обдумать ситуацию и т. п.
- 3. Память персонажа:** музыка часто выступает как стимул воспоминаний. Услышанная персонажем музыка может перенести его в личностно значимый для него момент прошлого, раскрывая тем самым глубинные мотивы его поведения или «незажившие раны».
- 4. Социальная принадлежность персонажа:** как и в случае облика – реакция персонажа на музыку, которая характеризует его. Например, брезгливое отношение к ней другого социального слоя или, наоборот, неподдельный интерес могут говорить о его характере или предрассудках.
- 5. Музыкальные предпочтения и действия персонажа, их созвучность его состоянию:** зритель может наблюдать режиссёрский замысел, когда сам персонаж намеренно «выбирает» ту или иную музыку для создания определённого настроения в ситуации. Персонаж может выбрать романтическую музыку для свидания, агрессивную музыку перед дракой, а если персонаж – злодей, то он может использовать музыку как некую форму власти во время совершения злодеяния и т. п.
- 6. Музыкальная исполнительская деятельность персонажа:** это наиболее активная позиция, поскольку персонаж не только воспринимает музыку, но и порождает её. Музыка в этом случае может быть актом выражения того, что персонаж не может передать словами – свою боль, радость, протест и т. п. При этом показанный уровень владения инструментом или голосом становится некой метафорой таланта персонажа или, наоборот, его неуверенности и сомнений.
- 7. Музыкально-теоретическая, музыкально-историческая и музыкально-критическая деятельности персонажа:** комментарии персонажа о музыке характеризуют его культурный багаж, систему ценностей, интеллект и вкус.

Следует подчеркнуть, что восприятие *Персонажа в процессе музыкальной деятельности активно*: он или кто-то/что-то в его мире является источником музыки, и его реакция на неё – это действие, поступок.

Несмотря на разницу позиций внешней и внутренней перцепции, музыка оказывает как на *персонажа*, так и на *зрителя* схожее психофизиологическое и смыслообразующее воздействие. Общее влияние проявляется в нескольких ключевых аспектах:

### 1. Музыка как организационная основа восприятия.

Для Персонажа: музыка, звучащая в диегетической реальности, организует субъективное переживание им времени. Она может ускорять и замедлять внутренний ритм, дробить непрерывный поток событий на осмыслиенные отрезки или объединять их, создавая ощущение целостности момента.

Для Зрителя: музыка выполняет ту же функцию, но на макроуровне. Она задаёт темп повествованию, выделяет кульминационные моменты и паузы, структурируя для зрителя таким образом не только время персонажа, но и время всего фильма.

Для обоих музыка является архитектором временного опыта, придавая потоку впечатлений чёткую форму и ритм.

### 2. Музыка как источник и регулятор эмоционального поля.

Для Персонажа: взаимодействуя с музыкой, персонаж испытывает конкретные эмоции, при этом происходит регуляция его состояния, создание вокруг него задуманной режиссёром атмосферы или погружение в определённое настроение.

Для Зрителя: музыка создаёт эмоциональное поле, в которое погружена вся сцена. Зритель оказывается внутри этого поля и настраивается на него, принимая и переживая предлагаемый ему эмоциональный тон.

В обоих случаях музыка формирует эмоциональное поле, в котором существует слушатель (будь то персонаж в своём мире или зритель в кинозале).

### 3. Музыка как источник смысла и интерпретации.

Для Персонажа: реакция персонажа на музыку является актом его самовыражения и осмыслиения действительности в том контексте, который по замыслу режиссёра представляется зрителю. Так, для зрителя персонаж познаёт себя и мир вокруг, а музыка служит ему некой призмой, через которую он интерпретирует события.

Для Зрителя: музыка является ключевым инструментом интерпретации происходящего на экране. Она расставляет акценты, показывает скрытые подтексты, отношения и мотивы, направляя понимание зрителя в нужное (режиссёру) русло.

Как для Персонажа, так и для Зрителя музыка является герменевтическим инструментом – средством для толкования, поиска и создания смыслов.

### 4. Музыка как активатор внутренних психологических процессов.

Для Персонажа: музыка часто служит катализатором таких процессов, как рефлексия, принятие решений, погружение в воспоминания и фантазии. Она запускает цепь мыслей и ассоциаций, недоступных без неё самой, разумеется, в соответствии со сценарием фильма.

Для Зрителя: музыка активирует аналогичные процессы. Она побуждает зрителя не только наблюдать, а думать, вспоминать контекст, предвосхищать события, формируя более глубокую и личную связь с повествованием.

Таким образом, влияние музыки на слушателей является глубинно-психологическим, т. е. она обращается к области бессознательного, памяти и воображению. В случае персонажа это актёрская игра, полная имитации такого восприятия музыки в процессе её слушания или музыкально-исполнительского действия, которое зритель видит и воспринимает как настоящую реакцию. В случае зрителя это прямое влияние музыки.

Результаты сравнения позиций *внешней* и *внутренней перцепции*, а также различных аспектов восприятия музыки и музикации Зрителем-слушателем

и *Персонажем в процессе музыкальной деятельности* дают основание выделить несколько этапов **анализа внутрикадровой музыки** при работе с киноматериалами при включении их в учебный материал:

1. *Идентификация диегетического источника*: удостоверение в том, что музыка звучит именно в диегетическом мире фильма, т. е. имеет внутренний источник (персонажи-музыканты, радио или проигрыватель, музыка в наушниках героя и т. п.).
2. *Наблюдение за неверbalными реакциями*: внимательное всматривание в облик персонажа, считывание и характеристика выражения его лица, языка тела, их изменений в процессе музыкальной деятельности. Идентифицированные реакции – ключ к пониманию внутреннего состояния персонажа, особенностей владения им данным видом музыкальной деятельности.
3. *Анализ контекста*: прослеживание реакции на музыку и её влияния на дальнейшие действия персонажа (принятие важного решения, вспоминание о чём-то для него важном и т. п.).
4. *Интерпретация выбора*: продумывание ответа на вопросы: «Почему авторы фильма сочли необходимым слушать или исполнять именно эту музыку именно этого персонажа в данный момент?», «О чём могут свидетельствовать особенности его музыкальной деятельности как слушателя и/или исполнителя?». Совершенно очевидно, что выбор музыкального произведения и/или качества музицирования никогда не бывают случайными. Они всегда обусловлены направленностью на раскрытие характера персонажа, его личностных характеристик и той ситуации, в которой он находится.

Педагогическая значимость предложенного алгоритма перевода музыкального восприятия учащихся из области интуитивного чувствования в плоскость осознанного анализа музыки и музыкальной деятельности в их драматургическом единстве с визуальным рядом очевидна. Свидетельством тому является реализация потенциальных возможностей внутрикадровой музыки для расширения пространства личностного роста учащихся, когда её анализ направлен на самопознание ими глубины своего проникновения в музыкальное искусство и приобретение практического опыта приближения к пониманию другого человека по его отношению к музыке и владению музыкальной деятельностью. Таким образом, предложенный поэтапный анализ внутрикадровой музыки становится для музыканта-педагога принципиально новым педагогическим инструментарием.

О целесообразности рассмотрения внутрикадровой музыки с этих позиций свидетельствует также то, что она выполняет все те *общественные функции музыкального искусства*, которые являются «основным ориентиром при определении направленности музыкального воспитания, обучения и развития» [10, с. 17]. Однако необходимо иметь в виду, что она предполагает иную направленность восприятия и потому трансформирует и специфицирует эти функции.

Рассмотрим внутрикадровую музыку с точки зрения классификации функций музыкального искусства, предложенной советским и российским музыковедом В. Н. Холоповой [11, с. 6].

#### *Коммуникативная функция*

Во внутрикадровой музыке эта функция модифицируется в трёхнаправленный процесс коммуникации: режиссёр в союзе с композитором – персонаж – зритель.

Внутрикадровая музыка выступает как прямой канал коммуникации между внутренним миром персонажа и зрителем. Она объективирует субъективные переживания, делая их публичными и понятными. В то же время, будучи социально-культурным объектом, она связывает индивидуальное переживание с коллективным опытом. Такая музыка становится не внешним комментарием, а внутренним голосом повествования, что создаёт для зрителя эффект повышенной реальности, поскольку воспринимается как органичная часть реальности героя. Что касается связи композитор – персонаж, то именно композитором создаётся его музыкальный облик.

#### *Функция отражения действительности*

Внутрикадровая музыка реализует эту функцию с максимальной конкретностью:

- отражение эмоций: она является непосредственным эмоциональным жестом персонажа, усиливая эмоциональное состояние сцены;
- отражение идей: выбор создателями фильма музыкальных произведений способствует созданию невербальной характеристики мировоззрения, социального статуса и культурного багажа персонажа;
- отражение предметного мира: эта функция является ключевой для создания достоверности. Музыка выступает как обозначение времени и места, в которых материализуются историческая эпоха, социальная среда и само физическое пространство, в котором разворачивается действие.

#### *Этическая функция*

Внутрикадровая музыка демонстрирует ценности и моральный выбор персонажей через то, что они слушают или играют.

Музыка в данном случае выступает не только в качестве эмоционального компонента, но и как поведенческий фактор. Например, акт прослушивания музыки персонажем приводит его к принятию решений, которые имеют моральный характер. Или совместное прослушивание музыки персонажами, а иногда и внутрикадровое музенирование – это акт их коммуникации, который несёт глубокую этическую нагрузку. Когда один персонаж играет для другого, это проявление эмпатии, поддержки или, напротив, манипуляции. Через этот акт выстраиваются или разрушаются моральные связи между персонажами. Зритель же оценивает не эстетику исполнения, а этический смысл действия – что один человек пытается донести до другого посредством музыки. Зритель фактически проживает эти этические дилеммы вместе с персонажами.

#### *Эстетическая функция*

Внутрикадровая музыка предстаёт перед зрителем как готовый эстетический объект, встроенный в ткань фильма. Это позволяет зрителю не только наблюдать за красотой как бы со стороны, но и ощущать её как неотъемлемую часть мира персонажей через живой контекст фильма, где эстетическое переживание рождается из сопереживания персонажам. Это переживание становится частью общего эстетического опыта зрителя от фильма, тем самым происходит его обогащение.

#### *Каноническая и эвристическая функции*

Диалектика традиции и новаторства внутрикадровой музыки проявляется особенно ярко:

- каноническая функция: использование внутри кадра исторически устоявшихся музыкальных форм или произведений классики служит укреплением культурной преемственности, что вводит в фильм широкий художественный контекст;

- эвристическая функция: проявляется в новаторском применении канонической музыки или во внедрении в диегетическое пространство современных, авангардных, а порой и нестандартных музыкальных жанров.

#### *Познавательно-просветительская функция*

Внутрикадровая музыка выступает как мощный инструмент контекстуализации. Будучи элементом среды, она несёт зрителю информацию об эпохе, социальных настроениях, идеологических парадигмах и культурных кодах, актуальных для внутреннего мира фильма.

#### *Общественно-преобразующая и личностно-преобразующая функции*

Данные функции в кино реализуются в своей органической взаимосвязи:

- личностно-преобразующая функция: внутрикадровая музыка часто является катализатором внутренней трансформации персонажа. Наблюдая за этим процессом, зритель опосредованно переживает его, что может служить импульсом к собственной рефлексии;
- общественно-преобразующая функция: поскольку кино – массовое искусство, музыка, вышедшая из его диегетического пространства, становится элементом общественной жизни, формируя культурные тренды, символические системы и коллективные идентичности. Таким образом, преобразование, начавшееся на уровне личности персонажа, а затем и зрителя, выходит на уровень социокультурного воздействия.

Резюмируя сказанное, отметим, что рассмотрение внутрикадровой музыки с точки зрения классификации функций музыкального искусства доказывает её особую ценность как педагогического инструментария музыканта-педагога. Будучи органичной частью мира фильма, она сохраняет все традиционные функции музыкального искусства, но в то же время наполняет их новой, исключительной убедительностью и наглядностью, поскольку теперь данные функции реализуются не извне, а изнутри повествования, через действия персонажей. Это позволяет выстраивать образовательный процесс как естественное погружение в многогранную реальность кинематографического искусства, где музыка неотделима от визуального образа, эмоции – от мысли, а личное переживание – от культурного контекста.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Морриконе Э., Де Роза А. В погоне за звуком / пер. с англ. Т. Быстровой. М.: АСТ, 2022. 400 с.
2. Шилова И. М. Киномузыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 792–796.
3. Atkins Irene Kahn. Source Music in Motion Pictures. London: Associated University Presses, 1983. 190 р.
4. Loughney P. Domitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the 'Dickson Experimental Sound Film' in the 20th Century // Film History. 1999. Vol. 11. No. 4. URL: <http://www.jstor.org/stable/3815238> (дата обращения: 28.08.2025).
5. Мазунина А. История науки: «Подождите, вы ещё ничего не слышали!» // Indicator: информационный ресурс. URL: <https://indicator.ru/engineering-science/istoriya-nauki-chaplin-i-ejzenshtejn-protiv-uorner-brazers.htm> (дата обращения: 25.08. 2025).

6. Делёз Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.
7. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 494 с.
8. Альжанов Р. А. Наука саспенса в искусстве кинематографа // Вестник Казахского национального женского педагогического университета. 2019. № 2. С. 319–323.
9. Русинова Е. А. Идеи С. М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 3 (41). С. 10–15.
10. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2004. 336 с.
11. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен. М.: Московская консерватория, Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. 261 с.

Поступила 03.09.2025; принята к публикации 24.09.2025.

*Об авторе:*

**Кусков Кирилл Алексеевич**, ассистент и аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования имени Э. Б. Абдуллина Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета» (ул. Малая Пироговская, 1/1, Москва, Российская Федерация, 119435), магистр педагогического образования, kirill-bleck2@mail.ru

*Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.*

## REFERENCES

1. Morricone E., De Rosa A. *V pogone za zvukom* [In Pursuit of Sound]. Translated from English by T. Bystrova. Moscow: Publishing House “AST”, 2022. 400 p. (in Russian).
2. Shilova I. M. Kinomuzyka [Film Music]. *Muzykal'naya entsiklopediya. T. 2* [Musical Encyclopedia. Vol. 2]. Chief editor Yu. V. Keldysh. Moscow: Publishing House “Soviet Encyclopedia”, 1974. Pp. 792–796 (in Russian).
3. Atkins Irene Kahn. *Source Music in Motion Pictures*. London: Associated University Presses, 1983. 190 p.
4. Loughney P. Domitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the ‘Dickson Experimental Sound Film’ in the 20th Century. *Film History*. 1999, vol. 11, no. 4. Available at: <http://www.jstor.org/stable/3815238> (accessed: 28.08.2025).
5. Mazunina A. Iстория науки: “Podozhdite, vy eshche nichego ne slyshali!” [History of Science: “Wait, You Haven’t Heard Anything Yet!”]. *Indicator: informatsionnyi resurs* [Indicator: Information Resource]. Available at: <https://indicator.ru/engineering-science/istoriya-nauki-chaplin-i-ejzenshtejn-protiv-uorner-brazers.htm> (accessed: 25.08. 2025) (in Russian).
6. Deleuze J. *Kino* [Cinema]. Translated from French by B. Skuratov. Moscow: Publishing House “Ad Margin”, 2004. 624 p. (in Russian).
7. Lissa Z. *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of Film Music]. Moscow: Publishing House “Music”, 1970. 494 p. (in Russian).
8. Alzhanov R. A. Nauka saspensa v iskusstve kinematografa [The Science of Suspense in the Art of Cinematography]. *Vestnik Kazakhskogo natsional'nogo zhenskogo pedagogicheskogo*

- universiteta* [Bulletin of Kazakh National Women's Teacher Training University]. 2019, no. 2, pp. 319–323 (in Russian).
9. Rusinova E. A. Idei S. M. Eizenshteina v kontekste sovremennoogo kinoiskusstva. Zvukozritel'nyi kontrapunkt [S. M. Sergei Eisenstein's Ideas in the Context of Modern Cinema Art. Audiovisual Counterpoint]. *Vestnik VGIK* [Bulletin of VGIK]. 2019, vol. 11, no. 3 (41), pp. 10–15 (in Russian).
  10. Abdullin E. B., Nikolaeva E. V. *Teoriya muzykal'nogo obrazovaniya* [Theory of Musical Education]: A Textbook for Students Higher Pedagogical Studies Institutions. Moscow: Publishing Center "Academy", 2004. 336 p. (in Russian).
  11. Kholopova V. N. *Muzyka kak vid iskusstva. Muzykal'noe proizvedenie kak fenomen* [Music as an Art Form. Musical Composition as a Phenomenon]. Moscow: Moscow Conservatory Scientific and Creative Center "Conservatory", 1994. 261 p. (in Russian).

*Submitted 03.09.2026; revised 24.09.2026.*

*About the author:*

**Kirill A. Kuskov**, Assistant at the Department of Metodology and Tethnologies of Pedagogy of Music Education, Graduate Student of the Art Institute of Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119435), Master of Pedagogical Education, kirill-bleck2@mail.ru

*The author has read and approved the final manuscript.*