УДК 78.021 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_105*

П. В. ЛОПАТИН
Кемеровский государственный институт культуры

ЭМБИЕНТ-ПАРАДИГМА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ: МЕДИТАЦИЯ В ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ ЭДУАРДА АРТЕМЬЕВА И МИХАИЛА ЧЕКАЛИНА

Статья посвящена сравнительному анализу двух электроакустических композиций советского периода: «Медитации» Эдуарда Артемьева, адаптированного фрагмента из музыки к фильму Андрея Тарковского «Сталкер» (1979), и «Двух симфониетт воздуха» Михаила Чекалина из цикла «Медитации для препарированного органа» (версия 1991 года). Выбор материала обусловлен принадлежностью обоих сочинений к эмбиент-стратегии, реализующей медитативную установку с помощью электроакустических средств. Каждый из авторов – профессиональный академический композитор, работавший в сфере электронной музыки, – демонстрирует самостоятельный, независимый подход к воплощению данной задачи. Оба произведения корреспондируют с аналогичными процессами в западной электроакустике (Б. Ино, К. Штокхаузен, минималисты), однако создаются изолированно от них, в контексте советского неофициального искусства, что позволяет рассматривать названные композиции как проявление локальной эмбиент-парадигмы.

Традиционный музыковедческий анализ, основанный на изучении нотного текста, не является исчерпывающим для данных сочинений: доступ к авторской партитуре «Медитации» в настоящее время остается закрытым, а «Две симфониетты воздуха», не зафиксированные композитором, представляют собой результат live-электронной обработки в реальном времени. В настоящей статье предложена интеграция слухового анализа, спектрального анализа и LUFS-анализа для верификации динамического развития. Спектральный анализ позволяет идентифицировать методы синтеза и способы обработки звукового материала, а также фиксировать микротоновые отклонения, недоступные слуховому восприятию.

Представленные аналитические наблюдения позволяют охарактеризовать две модели реализации эмбиент-стратегии: Э. Артемьев конструирует стабильное виртуальное пространство, используя микротоново насыщенный сонорный комплекс, имитирующий сакральную акустику; М. Чекалин осуществляет процессуальную деконструкцию акустического источника (препарированного органа) посредством live-электроники в реальном времени. Медитативный эффект в обоих случаях достигается благодаря погружению в звуковое вещество – его статическое состояние или процессуальную трансформацию – при отсутствии нарративного развития и гармонической функциональности.

Ключевые слова: электроакустическая композиция, эмбиент, Эдуард Артемьев, Михаил Чекалин, медитация как композиционный метод, спектральный анализ, спектроморфология.

Для цитирования: Лопатин П. В. Эмбиент-парадигма как художественная стратегия: медитация в электроакустической музыке Эдуарда Артемьева и Михаила Чекалина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 105–118.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_105

P. LOPATIN
Kemerovo State Institute of Culture

AMBIENT PARADIGM AS AN ARTISTIC STRATEGY: MEDITATION IN THE ELECTROACOUSTIC MUSIC BY EDUARD ARTEMIEV AND MIKHAIL CHEKALIN

The article presents a comparative analysis of two electroacoustic compositions from the Soviet period – Eduard Artemiev's *Meditation* (a piece adapted for disc release from his music for Andrei Tarkovsky's film *Stalker*, 1979) and Mikhail Chekalin's *Two Symphoniettas of Air* (from the cycle *Meditations for Prepared Organ*, 1991 version). The choice of material is determined by the fact that both works belong to the ambient strategy,

realizing a meditative stance through electroacoustic means. Each composer – a professional academic musician working in the field of electronic music – demonstrates an independent approach to fulfilling this task. Both compositions correspond to analogous processes in Western electroacoustic music (B. Eno, K. Stockhausen, the minimalists), yet developed in isolation from them, within the context of Soviet unofficial art, which allows them to be considered as manifestations of a local ambient paradigm.

Traditional musicological analysis based on the study of musical scores is not sufficient for these compositions: a notated score of *Meditation* exists, but access to it currently remains closed, while *Two Symphoniettas of Air* has no authorial score at all, as it represents the result of real-time live electronic processing. The research methodology integrates aural analysis, spectral analysis, and LUFS analysis to verify the works' dynamic development. Spectral analysis makes it possible to identify methods of synthesis and processing of sound material, as well as to record microtonal deviations inaccessible to auditory perception.

The results demonstrate two models of implementing the ambient strategy: E. Artemiev constructs a stable virtual space through a microtonally saturated sonorous complex imitating "sacred" acoustics; M. Chekalin unfolds a processual deconstruction of the acoustic source (the prepared organ) through live electronics in real time. In both cases, the meditative effect is achieved through immersion in the sound substance – whether in its static state or its processual transformation – in the absence of narrative development or harmonic functionality.

Keywords: electroacoustic composition, ambient, Eduard Artemiev, Mikhail Chekalin, meditation as a compositional method, spectral analysis, spectrum-morphology.

For citation: Lopatin P. Ambient paradigm as an artistic strategy: meditation in the electroacoustic music by Eduard Artemiev and Mikhail Chekalin. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 105–118.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_105

Генезис эмбиент-мышления в западной культуре, инициированный манифестами Брайана Ино, традиционно рассматривается как поворот к музыке атмосферы, где форма растворяется в акустическом пространстве. В отличие от нью-эйджа (*new age*), тесно связанного с идеологией «новой духовности», коммерциализацией и функциональным мелодизмом, эмбиент обусловливается приоритетом пространства, тембра и ненарративного временного развертывания, перемещением фокуса от события к состоянию, от высказывания – к созерцанию [1, с. 94]. Тем самым подразумевается стратегия дематериализации музыкального события, целенаправленной сосредоточенности внимания на непрерывном поле, а не дискретных элементах [2, с. 174].

Историография вопроса демонстрирует существенную лакуну в исследовании аналогичных процессов, характерных для советского музыкального авангарда, генерировавшего оригинальные художественные решения в условиях идеологического контроля и технологического дефицита.

На протяжении позднесоветского периода в среде неофициального искусства, заведомо гетерогенного по своему составу (концептуализм, соц-арт, кинетизм, акционизм, религиозно-философские кружки), интерес к измененным состояниям сознания, восточному мистицизму и поиску новых парамузыкальных переживаний способствовал формированию практик, по сути тождественных эмбиент-стратегии, однако не характеризуемых при помощи данного термина [3, с. 43]. В этом контексте различные устремления отечественных композиторов совпали: Э. Артемьев (примыкавший к андеграунду лишь частично – благодаря сотрудничеству с А. Тарковским и кинематографической средой в целом) и М. Чекалин (непосредственно связанный с неофициальным искусством, участник выставок на Малой Грузинской) использовали электроакустические средства для конструирования иммерсивных звуковых сред. Данный феномен может быть обозначен как эмбиент-парадигма, требующая отдельного музыковедческого осмысления. Ее анализ осложняется фактическим отсутствием четкой жанровой самоидентификации композиторов и необходимостью применения нетрадиционного аналитического аппарата, позволяющего работать с электроакустическим звуком как с первичным материалом.

Обращение к медитации в творчестве академических композиторов второй половины XX века знаменует фундаментальный сдвиг: ранее позиционируемая в качестве образной сферы, медитация становится определенным композиционным методом и целеполаганием. Этот метод, генетически восходящий к временной растянутости и тембровой статике в сочинениях К. Дебюсси, А. Скрябина, Ч. Айвза, Г. Малера, О. Мессиана, кристаллизуется в двух дивергент-

ных парадигмах [4, с. 11–12]. Первая, представленная фигурами Авета Тертеряна, Арво Пярта и Валентина Сильвестрова, тяготеет к редуцированию традиционного языка, его очищению до уровня архетипических формул, где медитация олицетворяет созерцание вневременных истин в аскетически организуемой звуковой материи. Вторая парадигма репрезентируется посредством логических операций американского минимализма (Терри Райли, Ла Монте Янг): в данном случае повтор и целенаправленная трансформация простейших модулей порождают измененное состояние восприятия. Именно эта процессуальная, иммерсивная эстетика минимализма становится прямым предшественником эмбиент-стратегий, развивающих ее принципы, вплоть до радикального отказа от событийности в пользу чистого звукового поля.

Композиторы, работающие в области электроакустики, подобно Эдуарду Артемьеву и Михаилу Чекалину, осуществляют некий синтез: подобные методы связаны с технологической максимизацией, где медитативность трактуется как индуцируемое состояние слуха, а эмбиент выступает в качестве инструментария нового технологического спиритуализма. Творчество этих композиторов характеризуется видимым сближением вектора духовных поисков академического авангарда (от А. Скрябина до А. Пярта) с процессуальной феноменологией минимализма (Т. Райли, Л. М. Янг); тем самым трансцендентный опыт утверждается в регистре непосредственного акустического переживания, конструируемого в реальном времени.

Представляется необходимым обратиться к двум важнейшим фигурам данного процесса – Эдуарду Артемьеву и Михаилу Чекалину, поскольку значительный пласт творчества указанных мастеров, при явных различиях, соотносится с двумя полюсами единой художественной стратегии. В качестве объектов анализа избраны «Медитация» Эдуарда Артемьева, композиция из к/ф «Сталкер» (1979), адаптированная для записи на компакт-диске, и произведение Михаила Чекалина «Две симфониетты воздуха» (версия 2) из цикла «Медитации для препарированного органа» (1991). Оба опуса являются не лабораторными опытами, а завершенными художественными высказываниями, реализованными в конкретных прикладных контекстах (кинематограф А. Тарковского и выставки нонконформистского искусства художников группы «20»), что благоприятствовало особому социокультурному резонансу названных сочинений. Композиторы, будучи выпускниками Московской консерватории и РАМ им. Гнесиных, тяготели к сложному диалогу акустической традиции с электронной «деконструкцией» и реконструкцией, что позволяет рассматривать их работы как результат глубокой профессиональной рефлексии, а не любительского эксперимента. Наконец, оба сочинения содержат явный вызов официальной атеистической доктрине, предопределяемый обращением к сакральному, будь то синтез христианского хорала и суфийского мугама или ритуализированный акт медитативной трансформации звука.

Предметом настоящего анализа является не эмбиент как стиль массовой электронной музыки, но эмбиент-парадигма – синтетическая художественная стратегия [2]. Эта стратегия, инициируемая на Западе (Б. Ино, Р. Фрипп), обрела в позднесоветской культуре вполне оригинальное воплощение, явившись для ряда академических композиторов фундаментом целостной эстетической концепции, что впоследствии реализовалось в творчестве И. Юсуповой, А. Батагова, И. Леня, А. Артемьева и других. Терминологическая неоднозначность и размытость границ в данной сфере мотивируются недостаточной изученностью материала, а также имманентными свойствами парадигмы, находящейся в состоянии непрерывной эволюции и интегративных взаимодействий с другими направлениями.

Анализ художественных образцов подобного творчества, не зафиксированных посредством традиционной нотной записи и даже опусной формы, требует междисциплинарного подхода. Теоретической основой при этом становятся теория *musique concrète* Пьера Шеффера, рассматривающая звук как автономный объект [5], и спектроморфология Дениса Смолли, описывающая формы поведения звуковых масс во времени [6]. Для технической дешифровки материала применяются спектральный анализ (БПФ-анализ с размером окна 16384 отсчетов и функцией окна Ханна, позволяющий объективно выявить частотный состав и способы обработки), а также LUFS-анализ (стандарт ITU-R BS.1770) для верификации динамического развития и оценки макроуровня громкостных изменений.

Исследование осуществлялось при помощи цифровой звуковой рабочей станции *Steinberg Cubase 13* с использованием анализатора *iZotope Insight 2* для детального спектрального анализа, измерения параметров реверберации (RT60) и оценки пространственных характеристик. Для каждого из трех фиксируемых временных разделов композиции (начало, вариативная пульсация/развитие, регрессия) производился независимый анализ с шагом в одну минуту звучания, что благоприятствовало отображению динамики спектральных изменений внутри каждой фазы.

Для верификации полученных данных и получения общей спектрограммы всей композиции использовалась программа *Audacity*, фиксирующая пиковые частоты и визуализирующая общий частотный профиль сочинения. Это позволило сопоставить локальные измерения, сделанные в *Cubase* / *iZotope*, с целостной спектральной картиной и последовательно исключить артефакты, сопутствующие видимой сегментации материала. Настройки спектрального анализа в *Audacity*: размер БПФ = 16384, функция окна – Ханна, ось – логарифмическая.

Работа с акустическим пространством (пространственная обработка) в электроакустической музыке является неотъемлемым композиционным параметром, наделяемым существенной значимостью, подобно тембру и гармонии. Для описания данного параметра используется комплекс терминов, обозначающих различные аспекты явления: панорамирование (*panning*) обозначает технический процесс распределения звукового сигнала между каналами, локализация источника (*sound source localization*) описывает субъективное восприятие слушателем расположения звука в пространстве, распределение объектов в стереополе учитывается при анализе итоговой статичной или динамичной пространственной картины. В рамках данного исследования «пространственная обработка» используется как обобщающий термин, который охватывает все перечисленные выше аспекты создания и организации виртуального звукового поля. Для музыкантов и музыковедов названная терминология служит инструментарием, содействующим переводу интуитивных представлений о «глубине», «объеме» или «движении» звука на предметный язык, используемый в процессе сравнительного анализа композиционных стратегий. Вопросы формы рассматриваются в аспекте процессуальности с надлежащим переосмыслением традиционной коррелятивной пары «тематизм – разработка» («состояние – трансформация») [7, с. 12]. Культурно-философский контекст реконструируется с учетом современных исследований, посвященных советскому андеграунду и истории электронной музыки.

Логика последующих изысканий предопределяется алгоритмом, синтезирующим субъективные и объективные подходы для анализа электроакустической записи. Первый этап – *органолептический (слуховой) анализ* – предусматривает сегрегацию звуковых потоков и создание первичной темпоральной «карты» произведения путем целенаправленной характеристики выявляемых базовых тембровых объектов, заменяющих традиционный тематизм. Второй этап – *инструментально-компьютерный анализ* – подразумевает верификацию наблюдений, осуществляемую путем измерения физических параметров звука: спектральный анализ (БПФ) выявляет частотный состав и методы синтеза, LUFS-анализ – динамический профиль. На заключительном этапе исследование абстрактной временной формы позволяет, абстрагируясь от конкретного материала, установить архитектонические принципы (арки, процессуальные траектории) путем измерения длительности и последовательности темброво-спектральных состояний, что благоприятствует осмыслению целостной архитектоники исследуемых композиций. Эффективное применение данного алгоритма свидетельствует, что ключевые положения электронной музыки, сформулированные К. Штокхаузеном (единая временная структура, сопряженность тона и шума, многослойная пространственная композиция), не только остаются актуальными для советского эмбиента, но и приобретают характер философско-эстетических констант, обусловливающих композиционную логику и драматургию целого.

Предлагаемая методология не претендует на исчерпывающую полноту, будучи одним из возможных инструментов верификации слуховых наблюдений. Спектральный анализ, LUFS-анализ и последующее описание стереопанорамы не заменяют музыковедческой интерпретации, становясь при этом ее эмпирической основой. Без обращения к этим данным исследовательские толкования пространственно-временных процессов, наблюдаемых в электроакустической композиции, неизбежно тяготеют к субъективности и проблематичности в плане верификации, особенно при отсутствии доступного нотного текста. Совокупность объективных измерений (частотные пики, динамический профиль, распределение стереополя) благоприятствует дифференциации точек опоры, благодаря которым интерпретационные толкования и выводы могут быть проверены, оспорены или уточнены.

Анализируемая композиция «Медитация» представляет собой художественное произведение, созданное Эдуардом Артемьевым на основе музыкального материала, который первоначально был предназначен для эпизода «Поездка на дрезине» из фильма «Сталкер» Андрея Тарковского (1979). В режиссерском сценарии Тарковского данный эпизод приобретал видимое семантическое значение: смена исходной палитры (черно-белая цветовая гамма уступала место насыщенному и многокрасочному колориту) после наблюдаемого перемещения в Зону символизировала устремленность человека, пребывающего в рационально организованном и обжитом мире, к таинственно-

му «пространству непознанного»; пересадка на дрезину воспринималась как психологический «тайм-аут» для героев фильма; перестук колес, совмещаемый с фантастическими звуками, создавал атмосферу ожидания и полумистического напряжения.

Работая над этим эпизодом, Артемьев исходил из необходимости воплотить в звуке сам момент «путешествия в Зону» [8, с. 76]. Трехминутный фрагмент, в котором запечатлевалось перемещение сознания героев из одной реальности в другую, озвучивался посредством микширования конкретных шумов с их искусственными производными: «За основу взят стук колес дрезины… Сначала я просто добавил реверберации… потом заменил естественный акустический перестук "искусственным". Потом подложил под это звучание мужской хор (да еще транспонировал его на октаву вниз). Прибавил – мельчайшими, буквально гомеопатическими дозами – другие акустические фоны. В результате стук колес звучит сначала естественно, а затем, с каждым новым десятком секунд, все более фантастично, отстраненно, "нездешне"» [Там же, с. 76].

Однако в освещаемом варианте, подготовленном для сборника «Солярис. Зеркало. Сталкер», из композиции удален интершумовой ряд (стук колес, окружающие звуки), что способствует формированию самостоятельного художественного высказывания. Этот вариант не рассматривается в контексте решения прикладной задачи режиссера: из первоначального звукового ландшафта, обусловленного процессом последовательной трансформации акустического источника, по сути, извлекается и гиперболизируется определенная часть, воссоздающая состояние застывшего в динамическом равновесии пространства [8, с. 13]. Именно указанная версия произведения функционирует в концертной и слушательской практике, что позволяет рассматривать «Медитацию» как самостоятельный электроакустический опус, реализующий эмбиент-стратегию вне исходного контекста и переосмысляющий заданную изобразительную функцию в аспекте чистой созерцательности.

Артемьев решал задачу художественного синтеза двух культурных кодов – средневекового хорала «Pulcherrima rosa» и азербайджанского мугама «Баяты-Шираз» – с помощью создания электронного дроуна (одной из ключевых составляющих прото-эмбиента), призванного имитировать тембр индийской тампуры [9, с. 13–14]. Следует упомянуть, что на записи присутствовал Владимир Мартынов, который исполнил партию блокфлейты, нотированную композитором. В указанной партии было представлено вариационное изложение хоральной темы, интегрируемое в общую электроакустическую фактуру. Этот факт свидетельствует о конструктивном, а не импровизационном подходе Артемьева даже к элементам, которые на слух воспринимаются как спонтанные, что подтверждает авторскую принципиальную установку на композиционное моделирование звукового пространства. LUFS-анализ выявляет трехчастную динамическую арку, соответствующую не сквозной последовательности нарративного развития, но процессуально-временной логике циклического существования звукового пространства:

- генерация (медленное, в течение минуты, формирование спектрального комплекса, «вырастающего» из тишины) (0:00 – 1:12);
- фаза вариативной пульсации с микропиками и продолжительный стазис (динамическое равновесие, оттеняемое микрофлуктуациями) (1:12 – 4:45);
- постепенная регрессия и растворение (4:45 – 5:26). Общий динамический диапазон стабилен, что подтверждает ориентацию на статичность.

Спектральный анализ (FFT-срез) позволяет наглядно запечатлеть творческую установку автора (Рис. 1).

Низкочастотный фундамент (80–350 Гц) предопределяется не обертоновым рядом (то есть последовательностью кратных по частоте гармоник, обусловленных единым фундаментальным тоном), а микротоновым сонорным кластером (так называемым дроуном[1]) с тональными центрами 86 Гц (F2 – 20ц)[2], 258 Гц (C4 – 23ц) и 301 Гц (D4 +40ц). Интервал между последними (~300 центов) создает зону резонансного биения, имитирующую сложный акустический резонанс. Отграниченность указанных пиков от единого обертонового ряда позволяет заключить, что упомянутые центры не являются гармониками одного фундаментального тона, а генерируются независимо, путем аддитивного синтеза либо субтрактивной фильтрации нескольких источников. Композитор не следует принципу кратных отношений, конструируя спектр из отдельных компонентов и ориентируясь на общие акустические закономерности [10, с. 104]. В среднем регистре (около 430 Гц и 1200 Гц) фиксируются следы акустических прототипов (флейта, дутар), подвергнутых значительной пространственной обработке, что приводит к микротоновым сдвигам и диффузному растворению в общем звуковом поле.

Достаточно ясная и четкая мелодическая линия – единственная составляющая, которая не позволяет именовать эту композицию эмбиентом в полном смысле. Однако неразвитость

данной составляющей, тесная связь с минимализмом и, как отмечалось ранее, явная статичность корреспондируют с экспериментами Терри Райли и Ла Монте Янга, чье творчество является ранним этапом становления эмбиента (в числе его эстетической и композиционной предпосылок упоминаются репетитивная техника и дроун). Описываемые спектральные компоненты не подвергаются развитию в традиционном смысле − их частотные позиции и амплитудные соотношения демонстрируют видимую стабильность на протяжении композиции. Функция данных компонентов представляется иной: речь идет о темброво-спектральных маркерах, отсылающих к внеевропейским и архаичным интонационным моделям. Среднечастотные элементы (~430 Гц, A4 – 38 центов; ~1200 Гц) являются спектральными «призраками» акустических прототипов (флейта, дутар), подвергаемых глубокой пространственной обработке, что приводит к их диффузному растворению в общей массе (Рис. 2).

Анализ стереополя позволяет зафиксировать не статичную картину, а целенаправленное развертывание пространственной фразы, коррелирующей с трехчастной динамической аркой. Начало (00:00 – 00:04) характеризуется близким к монофоническому сфокусированным звучанием в центре с легким смещением влево, что создает впечатление первичной материализации звукового объекта перед слушателем. По мере развития (около 00:55) поле расширяется, звучание становится объемным и слегка смещается вправо, «обволакивая» слушателя, но оставаясь концентрированным, – это соответствует фазе стабилизации звукового пространства. В момент вступления тембровых маркеров – обработанных флейты и тара (01:21) – пространственная картина резко меняется: звучание вновь фокусируется, приобретая четкую, направленную локализацию. По сути, здесь репрезентируется пространственный эквивалент «события» в ненаправленной ткани, визуальное «появление» сакрального символа. Однако уже к 02:26 этот символ «дематериализуется»: звучание вновь становится рассеянным, прозрачным и отдаленным, возвращаясь в состояние безобъектного фона. Кульминацией этой пространственной динамики выступает финал (с 04:38), где наблюдается постепенная конвергенция протяженного, однако ясно очерченного поля: оно устремляется к центру, динамически затухает и вновь «обволакивает» слушателя, тем самым визуализируя идею завершения медитативного цикла и интериоризации сакрального пространства (Рис. 3).

В данном сочинении Артемьев выступает как архитектор виртуальной акустики, используя электронные технологии для изображения трансцендентного внеконфессионального сакрального пространства, что в условиях доминирования государственного атеизма фактически ассоциируется с интеллектуальной и духовной оппозицией художника. Использование синтезатора (AHC, EMS Synthi 100) благоприятствует формированию гибридного сакрального звукового континуума – объекта для созерцания. Авторская стратегия подразумевает онтологическое утверждение сконструированного виртуального пространства.

В противоположность студийной работе Артемьева, композитор Михаил Чекалин в «Двух симфониеттах воздуха» (1991) реализует принцип *live-electronics* [11, с. 143]. Данное сочинение представляет собой запись перформанса на препарированном электрооргане, сопровождаемого в реальном времени рядом эффектов без последующего монтажа. Исходный тезис автора – последовательное запечатление имманентной процессуальности конкретного звукового тела. При этом подразумевается не архетипическая конструкция quasi-арочного типа, но уникальная цепь состояний, развертываемая сообразно логике направленного алеаторического процесса. Каждое интервенционное действие исполнителя-оператора (применение фильтра, дилейной петли, компрессии) является значимым событием, предопределяющим дальнейшие трансформации материала. Прикладная (инсталляционная) природа закономерно обусловливает процессуальную эстетику: «Две симфониетты…» создавались не для концертного исполнения, а для иммерсивного пребывания слушателя в протяженном длящемся континууме. Технически это реализуется посредством live-импровизации на инструменте, чья акустическая природа радикально преобразуется используемыми эффектами, – отличие от синтезатора, согласно комментарию Ф. Трафтона, здесь приобретает «скорее теоретический характер» [12]. Форма, лишенная заданной схематичности, репрезентирует феноменологию распада и нового становления звукового тела; при этом медитация изначально трактуется не как погружение в статичную среду, уподобляясь процессу «звукосозерцания» текучей материи.

Работа Михаила Чекалина «Две симфониетты воздуха» наглядно демонстрирует целенаправленное утверждение спектральной архитектуры в качестве основного драматургического и формообразующего принципа. Сменяющие друг друга звуковые состояния последовательно утверждают глубинную суть воссоздаваемой симфонической формы в ее электроакустической трактовке.

Первая Симфониетта (00:00–05:49) – спектральный монолит. Звуковое поле произведения образует сплошную плотную массу в диапазоне 70–900 Гц, охватывая регистр от D2 до A5. Это состояние корреспондирует с принципом вертикальной сонорики, в условиях которой гармония образует статично-диссонантный кластер-фундамент, призванный создать эффект «звукового давления». Форма здесь обусловливается не развитием, а медленным нарастанием плотности и интенсивности указанного кластера, достигающим кульминации к моменту 04:50, после чего следуют резкий спад и обрыв (Рис. 4).

Вторая Симфониетта (05:50–09:02) отличается контрастностью; построение данной части «диптиха» обусловливается логикой спектральной артикуляции. Предшествующий монолит сменяется двумя отграниченными частотными полосами: басовой (100–200 Гц, ~ G2–G3) и средней (395–949 Гц, ~ G4–B5). Промежуток между ними образует акустическую «пустоту», создавая ощущение разреженного пространства. Верхняя полоса является зоной репрезентации условной горизонтали, как бы «намекающей» на протяженную мелодическую линию или интервальные отношения. Форма второй части характеризуется динамическим равновесием и микровариативностью названных спектральных пластов: редкие моменты усиливающейся громкости перекликаются с дискретными событиями внутри звукового континуума. Наиболее показательно смещение центра тяжести в область высоких частот (2–6 кГц), где доминируют определенные пики-артефакты (~2800 Гц, ~3800 Гц). Эти частоты, пребывающие вне гармонического спектра органа, порождаются нелинейными искажениями, резонансами фильтров или частотными сдвигами, иначе говоря, – применением средств для обработки звука (Рис. 5).

Анализ стереополя как значимой композиционной единицы в условиях live-перформанса благоприятствует выявлению своеобразной процессуальной логики, определяющей развертывание звукового пространства. Если Артемьев позиционирует названную среду как статичную декорацию для созерцания, то Чекалин в «Симфониеттах воздуха» генерирует пространство и манипулирует им как первичной звуковой материей, обнажая сам акт ее трансформации в реальном времени. Начальный момент (00:00) являет собой исходное недифференцированное состояние – облако звука, рассредоточенное по всей панораме и визуализирующее целостный резонанс «непрепарированного» органа как отправную точку дальнейшего развития.

Первый этап трансформации (к 02:00) обнаруживает сходство не с плавным и размеренным панорамированием, но с демонстративно осуществляемым спектрально-пространственным отбором: звуковая масса не смещается, а как бы «вытягивается» в узкую, ярко выраженную полосу, насильственно локализованную в правом канале. Этот своеобразный жест оператора, фиксирующего определенную частотную зону (до 800 Гц), которая соотносится с конкретной точкой пространства, можно уподобить хирургическому надрезу, обнажающему внутренний «слой» звукового «тела». Позднейшее возвращение к целостному заполнению всего поля (05:21), а также его видимое уплотнение (07:40) корреспондируют с повторяющимися циклами расширения и конденсации; при этом изменения пространственной плотности и спектрального состава подчеркнуто синхронизируются, выстраивая при помощи акустических параметров сквозную драматургию напряжения и разрешения. Кульминационный философский жест позиционируется в финале (с 07:40 до 09:05).

В противоположность Артемьеву, который «направляет» сконструированное пространство к слушателю, охватывая максимальный звуковой объем, Чекалин осуществляет обратное, регрессивное движение. При этом нагнетаемый массив звука пластически редуцируется, как бы «возвращаясь» в недра инструмента и оставляя реальное впечатление «созерцаемого вакуума». Вот почему финал – не интериоризация, а дематериализация, логически завершающая акт процессуального исследования звукового пространства. Последнее в указанной системе координат ассоциируется не с внешним «контейнером» для звука, но с его имманентным свойством, с пластически изменчивой материей, которая поддается растяжению, фокусировке и, в конечном итоге, аннигиляции, что придает перформансу характер развертываемого во времени художественного высказывания о самой природе звукового явления.

Следует заметить также, что композитор внедряет в сонорное поле препарированного органа и обработанные записи голоса, трансформируемые и затем участвующие в создании нового тембра. Чекалин не маскирует эти «побочные эффекты» (или «артефакты») обработки, последовательно инвертируя их в главные сонорные события, как бы «выворачивая тембр наизнанку» и обнажая его скрытую шумовую природу. Его «Симфониетты…» представляются метатекстуальным жестом исследования и деконструкции самого инструмента – классического символа западной сакральной музыки – средствами электронной процессуальности (Рис. 6).

Если Артемьев в «Медитации» выступает как архитектор, исподволь конструирующий

гибридное пространство, то метод Чекалина в «Двух симфониеттах воздуха» можно охарактеризовать как процессуальную скульптуру звука в реальном времени. Данное сочинение – одна из частей масштабного цикла «Медитативная музыка для подготовленного электроорганa» (1979–1982), соотносимого критиками с традициями «космической» электроники Клауса Шульце и системной музыки Терри Райли. Важнейшей особенностью «Симфониетт…» является техника live-импровизации без наложений: исходный тембр органа подвергается здесь непрерывным преобразованиям с помощью ряда эффектов. Согласно комментарию Ф. Трафтона, результатом становится «бесспорно электронная музыка» [12], невзирая на акустический источник.

При этом обе рассматриваемые модели последовательно реализуют сущностные принципы эмбиента: отказ от нарративности, «растягивание» времени, главенство тембра и пространства, установку на измененное состояние восприятия. Названные авторы сознательно дистанцируются от коммерчески-назидательной эстетики нью-эйджа, акцентируя не функциональность, но имманентные свойства звукового опыта. Представляется возможным, не ограничиваясь концептуализацией двух ключевых моделей в границах советской эмбиент-парадигмы, обозначить направленность их дальнейшего развития.

Эдуард Артемьев, чьи работы к фильмам «Солярис» или «Сталкер», а также собственно электронные опусы вроде «Мозаики» давно стали каноном западного спейс-эмбиента, использовал указанную стратегию как один из приоритетных инструментов в своем композиторском арсенале, синтезируя ее с кинематографическим нарративом и академической сонорикой. Михаил Чекалин, напротив, избрал эмбиент как основу целостной творческой философии и эстетической программы. Об этом свидетельствует последовательная, осознанная терминологическая рефлексия в названиях его крупных циклов: «Эмбиент-симфония» (1990), «Неоэмбиент-постсимфония № 15» (2007, 2014), «Постэмбиент. Симфония в трех частях» (2011), «Постмедитативная / Симфония № 16» (2016). Целенаправленное использование термина «эмбиент» и его производных («пост-», «нео-»), сочетаемое с понятием «симфония», маркирует стремление к легитимации данной стратегии в контексте «высокого» композиторского дискурса и созданию индивидуальной, подлинно авторской метасистемы, в которой эмбиент и симфонизм образуют единую звуковую парадигму.

Если Артемьев утверждает синтетическую универсальную модель, где эмбиент обогащает и трансформирует различные жанры прикладной и академической музыки, то путь Чекалина связан с концептуальным углублением и автономизацией, созданием замкнутого, нишевого художественного мира. При этом сама категория эмбиента становится объектом теоретизирования и материалом для музыкально-философских высказываний. Эта принципиальная разница закономерно обусловливает весьма широкую, почти массовую известность Артемьева в роли композитора-«космонавта» и камерную, элитарную аудиторию Чекалина как «лабораторного исследователя».

Сопоставление упомянутых методов доказывает, что советский, а затем российский эмбиент (как и эмбиент вообще) не был единым стилем, он изначально представлял собой дивергентное поле художественных стратегий. Уникальность данного художественного явления заключается в том, что оно возникло не как сугубо коммерческий проект или пассивное заимствование, явившись сложным интеллектуальным и духовным откликом на ситуацию определенной исторической эпохи. Сегодня «Медитация» Артемьева и «Симфониетты воздуха» из «Медитативной музыки» Чекалина, по сути, не только воспринимаются в качестве оригинальных «умозрений в звуках», но и предстают своеобразными «полюсами» обширной панорамы отечественной музыки, исследующей пространство, время и динамику человеческого сознания посредством электронного звука.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Термин «дроун», «дрон» (от англ. drone – «гудение», «жужжание») восходит к бурдону – непрерывно звучащей трубке волынки, а также к педальным тонам органа, создающим гармоническую опору для развертывающейся мелодии. Внеевропейская традиция обнаруживает аналогичную функцию в индийской тампуре (реже – в ситаре), обеспечивающей непрерывный звуковой фон для импровизации. В западной музыке XX века, начиная с экспериментов Ла Монте Янга, Терри Райли, Фила Ниблока и Тони Конрада, понятие «дроун» смещается в направлении длительно выдерживаемого сонорного комплекса, занимающего как подчиненное, так и главенствующее положение в композиции. В электронной музыке, в частности в эмбиенте, «дроун» воспринимается прежде всего как процесс, а не фиксированный объект, подразумевая медленную трансформацию спектральных характеристик во времени и нередко выступая в качестве единственного или основного композиционного элемента. В настоящей работе «дроун» употребляется именно в этом значении – речь идет о длительно выдерживаемом сонорном комплексе, организующем

пространство и время композиции. При этом названный комплекс не отождествляется с микротоновым сонорным кластером: последний представляет собой конкретную спектральную структуру (вертикаль), в то время как дроун – функцию, выполняемую этой структурой на протяжении развертывания (горизонталь). Иными словами, микротоновый кластер в «Медитации» Артемьева функционирует как дроун, однако не является тождественным ему.

[2] Здесь и далее запись частоты фиксируется в свернутой форме: абсолютная частота в Гц, затем ближайшая ступень равномерно темперированного строя в международной научной нотации и отклонение от нее – в центах. К примеру, если нота *ля* первой октавы (A4) соответствует эталону 440 Гц, нота *до* первой октавы будет обозначена как C4, *фа* большой октавы – как F2 и т. д. Центы – логарифмическая единица измерения музыкальных интервалов: один полутон равномерно темперированного строя содержит 100 центов, один цент равен 1/1200 части октавы. Отрицательное значение указывает на понижение относительно темперированной ступени, положительное соответствует повышению. Так, запись «86 Гц (F2 – 20 центов)» обозначает спектральный пик с частотой 86 Гц, располагающийся на 20 центов ниже темперированной ноты F2.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1
Спектрограмма композиции «Медитация» Э. Артемьева

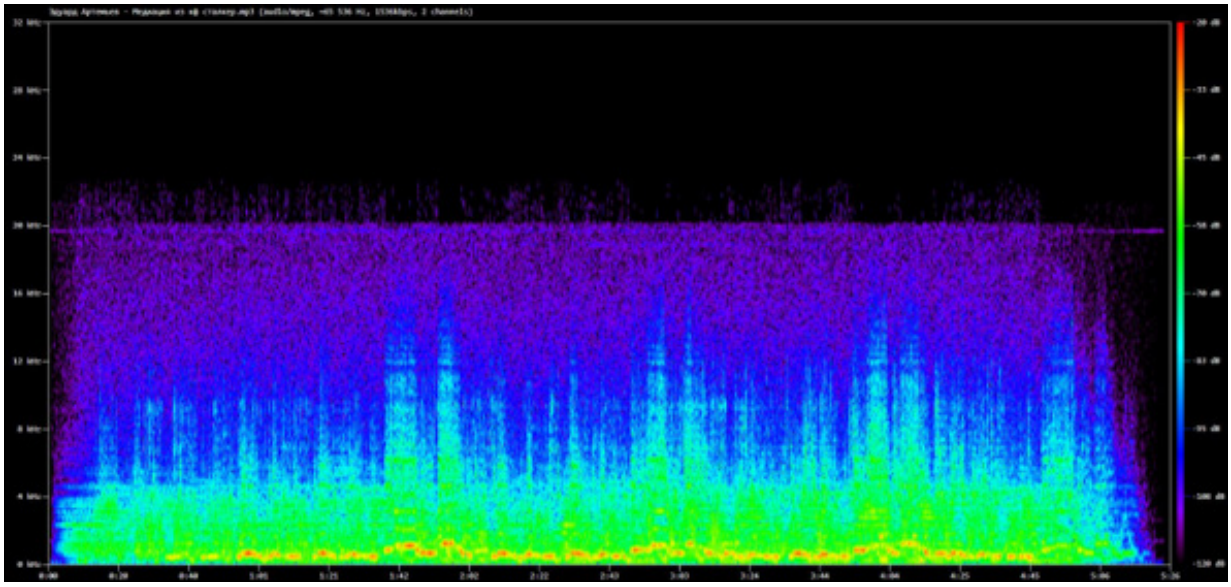


Рисунок 2
Частотный профиль композиции «Медитация» Э. Артемьева

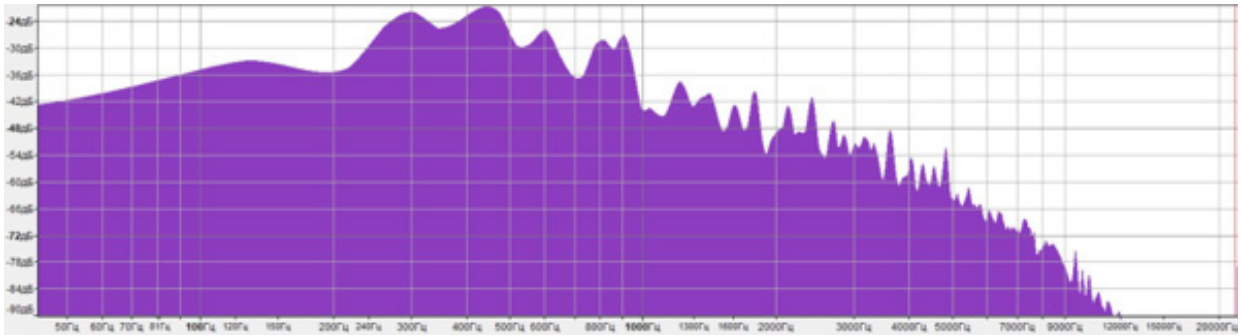


Рисунок 3
Стереопанорама и спектр указанных временны*х* отрезков
композиции «Медитация» Э. Артемьева

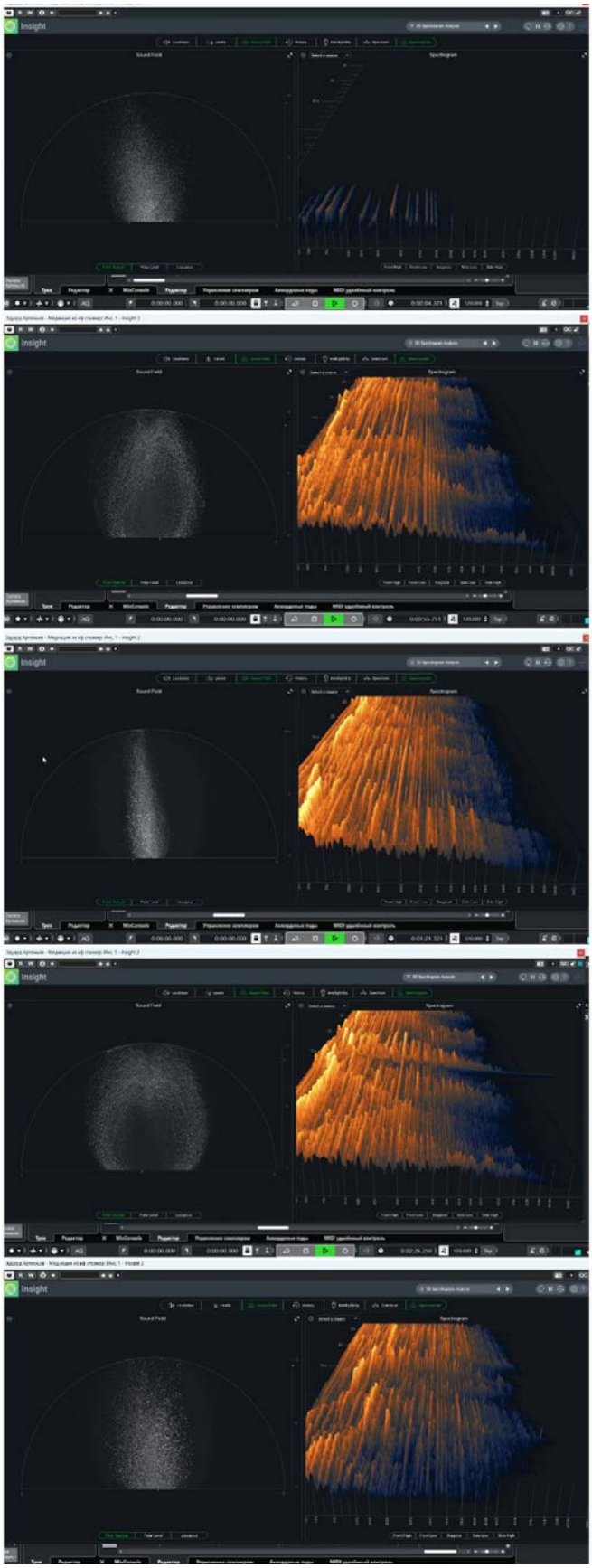


Рисунок 4
Спектрограмма композиции
«Две симфониетты воздуха» М. Чекалина

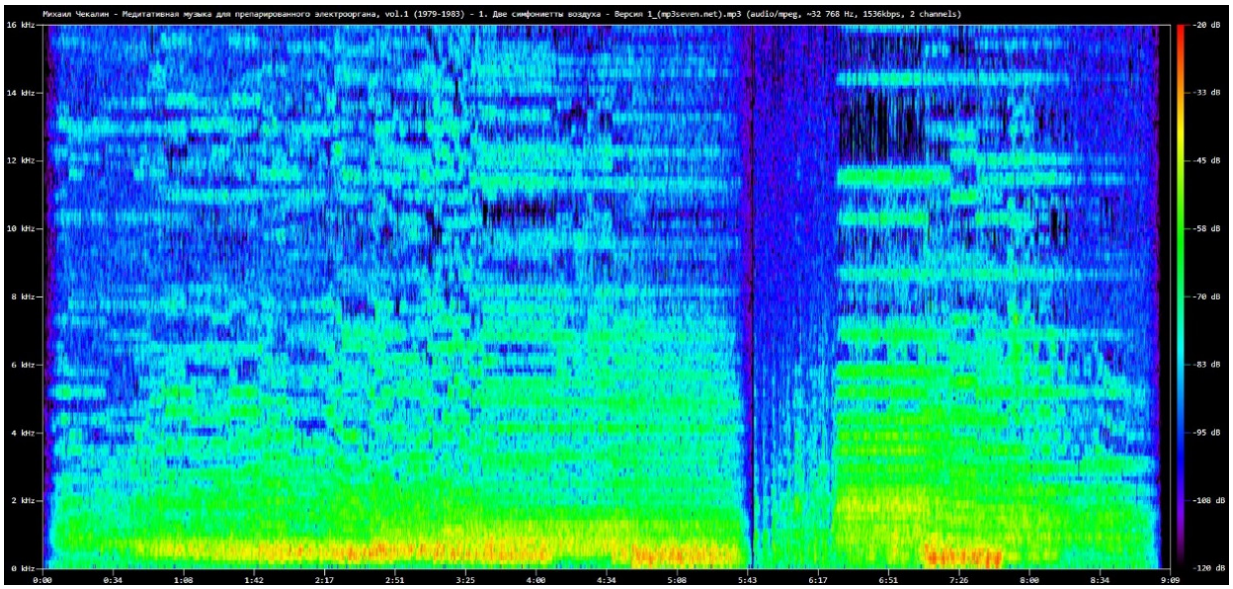


Рисунок 5
Частотный профиль композиции
«Две симфониетты воздуха» М. Чекалина

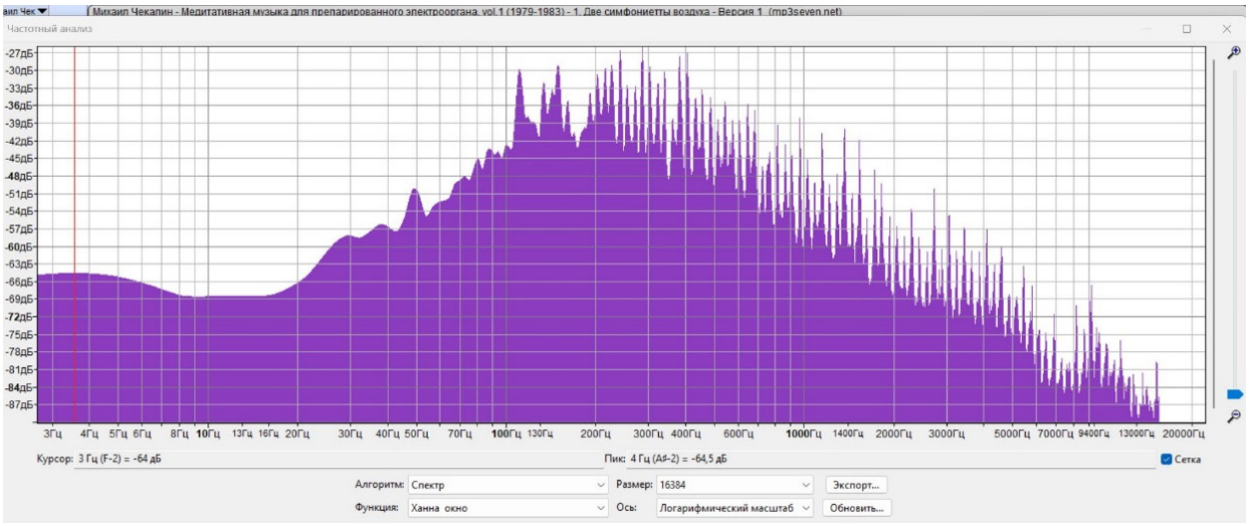
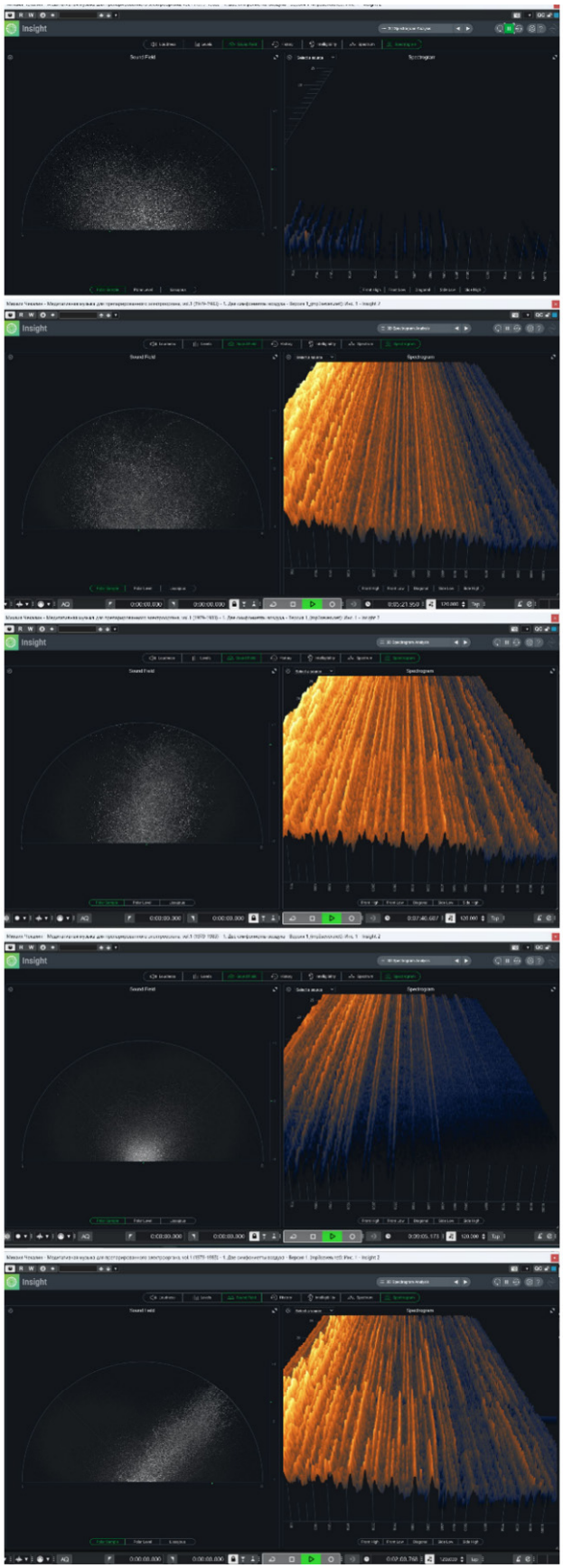


Рисунок 6
Стереопанорама и спектр указанных временны*х* отрезков композиции
«Симфониетты воздуха» М. Чекалина



ЛИТЕРАТУРА

1. *Лопатин П. В.* Эмбиент вокруг нас: исторический аспект // Художественное образование и наука. 2025. № 1. С. 92–99.
2. *Лопатин П. В.* Эмбиент как художественная стратегия: кроссмедиальные парадигмы в искусстве второй половины XX – начала XXI в. // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14. № 1. С. 169–175.
3. *Флорковская А. К.* Студия электронной музыки и динамической светографики: К истории московского неофициального искусства // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 3. С. 41–58.
4. *Кузнецова М. В.* Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). М., 2007. 26 с.
5. *Schaeffer P.* Traité des objets musicaux: Essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 671 p.
6. *Smalley D.* Spectromorphology: explaining sound-shapes // Organised Sound. 1997. Vol. 2. № 2. Pp. 107–126.
7. *Бундин А. С.* Теория и практика современной электроакустической композиции: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). СПб., 2013. 24 с.
8. *Кононенко Н. Г.* Андрей Тарковский: Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
9. *Егорова Т. К.* Эдуард Артемьев: «Он был и всегда остается творцом» // Музыкальная жизнь. 1988. № 17. С. 7–12.
10. *Фатьянова Е. А.* Клавишный синтезатор: транскрипция и исполнительская практика: на материале творчества Эдуарда Артемьева: дис. … канд. иск. (17.00.02). СПб., 2022. 274 с.
11. *Лопатин П. В.* Эмбиент в системе современных музыкальных практик: границы стиля, жанра и направления // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 73. С. 136–145.
12. *Chekalin M.* Meditative Music for a Prepared Organ: [Буклет]. Citadel Records, CTCD 046, 2003.

REFERENCES

1. *Lopatin P.* Embient vokrug nas: istoricheskiy aspekt [Ambient around us: a historical aspect]. In: Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art Education and Science]. 2025. No. 1. Pp. 92–99.
2. *Lopatin P.* Embient kak khudozhestvennaya strategiya: krossmedial'nye paradigmy v iskusstve vtoroy poloviny XX – nachala XXI v. [Ambient as an artistic strategy: cross-media paradigms in art of the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. In: Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Scholarship]. 2026. Vol. 14. No. 1. Pp. 169–175.
3. *Florkovskaya A.* Studiya elektronnoy muzyki i dinamicheskoy svetografiki: K istorii moskovskogo neofitsial'nogo iskusstva [Studio of electronic music and dynamic lighting: Towards the history of Moscow unofficial art]. In: Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music]. 2015. No. 3. Pp. 41–58.
4. *Kuznetsova M.* Meditativnost' kak svoystvo muzykal'nogo myshleniya: Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sil'vestrov [Meditativeness as a property of musical thinking: Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Silvestrov]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2007. 26 p.
5. *Schaeffer P.* Traité des objets musicaux: Essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 671 p.
6. *Smalley D.* Spectromorphology: explaining sound-shapes. In: Organised Sound. 1997. Vol. 2. No. 2. Pp. 107–126.
7. *Bundin A.* Teoriya i praktika sovremennoy elektroakusticheskoy kompozitsii [Theory and practice of modern electroacoustic composition]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2013. 24 p.
8. *Kononenko N.* Andrey Tarkovskiy: Zvuchashchiy mir fil'ma [Andrey Tarkovsky: The sounding world of the film]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2011. 288 p.
9. *Egorova T.* Eduard Artem'ev: «On byl i vsegda ostanetsya tvortsom» [Eduard Artemiev: "He was and always will remain a creator"]. In: Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 1988. No. 17. Pp. 7–12.
10. *Fat'yanova E.* Klavishnyj sintezator: transkriptsiya i ispolnitel'skaya praktika: na materiale tvorchestva Eduarda Artem'eva [Keyboard synthesizer: transcription and performing practice: on the material of work by Eduard Artemiev]: Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2022. 274 p.
11. *Lopatin P.* Embient v sisteme sovremennykh muzykal'nykh praktik: granitsy stilya, zhanra i napravleniya [Ambient in the system of modern musical practices: boundaries of style, genre and direction]. In: Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2025. No. 73. Pp. 136–145.
12. *Chekalin M.* Meditative Music for a Prepared Organ: [Booklet]. Citadel Records, CTCD 046, 2003.

Лопатин Павел Владиславович
преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства
Кемеровский государственный институт культуры
Россия, 650029, Кемерово
pawellopatin@yandex.ru
ORCID: 0009-0008-9063-5734

Pavel V. Lopatin
Lecturer at the Department of Musicology and Applied Music
Kemerovo State Institute of Culture
Russia, 650029, Kemerovo
pawellopatin@yandex.ru
ORCID: 0009-0008-9063-5734