Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 169–175
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 169–175
ISSN 2308-1031

© Лопатин, П.В., 2026
УДК 78.01
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-169-175

ЭМБИЕНТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ: КРОССМЕДИАЛЬНЫЕ ПАРАДИГМЫ В ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI в.

П.В. Лопатин[1, 2]

[1] Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, 650056, Российская Федерация

[2] Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена исследованию эмбиент-эстетики в качестве кроссмедиальной парадигмы искусства второй половины XX – начала XXI в. Отправной точкой является феномен эмбиент-музыки, теоретически обоснованный Б. Ино, однако центральной проблемой выступает терминологическая диффузия, возникающая при переносе данного понятия в смежные художественные дисциплины. На основе теоретического аппарата современного искусствознания, включая концепцию атмосферы Г. Беме, теорию постдраматического театра Х.-Т. Лемана и принципы интермедиального анализа, выявляются инвариантные элементы эмбиент-стратегии. К базовым характеристикам отнесены децентрация композиционной формы, приоритет перцептивных качеств материала и установка на создание иммерсивной среды. В статье подчеркивается, что усталость от авангардных стратегий, характерная для искусства второй половины XX в., нашла выражение в различных направлениях, включая музыкальный минимализм и постдраматический театр, что создало предпосылки для формирования эмбиент-парадигмы. Анализируется трансформация выявленных инвариантов в специфических языках хореографии, изобразительного искусства, кинематографа, театра и литературы на материале произведений П. Бауш, У. Форсайта, О. Элиассона, Д. Таррелла, А. Вирасетакула и др. В заключении формулируются выводы об эмбиенте как одном из ключевых векторов развития современного искусства, знаменующем переход от произведения-объекта к произведению-среде, и намечаются перспективы дальнейшего изучения его генеалогии и взаимодействия с цифровыми технологиями.
Ключевые слова: эмбиент, эмбиент-эстетика, эмбиент-стратегия, эмбиент-парадигма, философия искусства, звуковая среда, интермедиальность, иммерсивность, кроссмедиальный анализ, современное искусство
Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
Для цитирования: 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. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-171-175.

AMBIENT AS AN ARTISTIC STRATEGY: CROSS-MEDIAL PARADIGMS IN THE ART OF THE SECOND HALF OF THE 20th – EARLY 21st CENTURY

P. V. Lopatin[1, 2]

[1] Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, 650056, Russian Federation

[2] M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article investigates ambient aesthetics as a cross-media paradigm in the art of the late 20th and early 21st centuries. While the phenomenon of ambient music, theoretically framed by Brian Eno, serves as the starting point, the central problem addressed is the terminological diffusion that occurs when this concept is applied to adjacent artistic disciplines. Drawing upon contemporary art theory, including G. Böhme's concept of atmosphere, H.-T. Lehmann's theory of postdramatic theatre, and the principles of intermedial analysis, the study identifies the invariant elements of the ambient strategy. These core characteristics include the decentralisation of compositional form, the prioritisation of the perceptual qualities of the material, and an orientation towards creating an immersive environment. The article emphasises that the fatigue with avant-garde strategies, characteristic of the second half of the 20th century, found expression in various movements, including musical minimalism and postdramatic theatre, which created the prerequisites for the formation of the ambient paradigm. The analysis traces the transformation of these invariants within the specific languages of choreography, visual arts, cinema, theatre, and literature, examining works by P. Bausch, W. Forsythe, O. Eliasson, J. Turrell, A. Weerasethakul, among others. In conclusion, the study positions ambient as a key vector in the development of contemporary art, signalling a transition from the work-as-object to the work-as-environment, and outlines avenues for further research into its genealogy and its interplay with digital technologies.

Keywords: ambient, ambient aesthetics, ambient strategy, ambient paradigm, philosophy of art, sound environment, intermediality, immersiveness, cross-medial analysis, modern art

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Lopatin, P.V. (2026), "Ambient as an artistic strategy: cross-medial paradigms in the art of the second half of the 20th – early 21st century", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 169–175. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-169-175.

Современное искусствознание характеризуется устойчивым интересом к интермедиальным исследованиям, направленным на выявление структурных корреляций между различными видами художественного творчества. Однако анализ глубинных связей между конкретными течениями в музыке и сходными явлениями в смежных искусствах часто подменяется поверхностными аналогиями, что приводит к терминологической диффузии и снижению научной строгости. Историко-теоретический анализ позволяет выявить, что концептуальные основания эмбиент-парадигмы были артикулированы Эриком Сати в рамках его теории «меблировочной музыки», где музыка впервые осмысливается не как автономный эстетический объект, а как функциональный элемент звуковой среды, организующий акустическое пространство повседневности и вступающий в диалектические отношения с шумом как имманентным качеством этого пространства (Лопатин П., 2025а, с. 94). В этой связи представляется важным обращение к феномену эмбиент-музыки, теоретически обоснованной Брайаном Ино в 1978 г., и выявление ее структурных соответствий в изобразительном искусстве, кинематографе, хореографии и театре. Актуальность данного исследования вызвана необходимостью разработки четкого терминологического аппарата для описания иммерсивных и средоориентированных практик в современной культуре, а также востребованностью работ, определяющих системные кросскультурные парадигмы, обусловленные общностью художественного мышления эпохи.

Критический анализ терминологического поля выявил существенные разночтения в понимании ключевых идей. Эмбиент-музыка, определенная Б. Ино как «музыка, призванная успокаивать, и помогающая размышлять» (Eno B., 2004, p. 23), характеризуется принципиальной децентрацией музыкальной формы, приоритетом тембра и фактуры над мелодией и ритмом, ориентацией на перцептивное, а не аналитическое восприятие.

Если минимализм подчеркивает процесс и имманентное развитие репетитивных структур, где постепенная эволюция паттерна – самоценный объект восприя-

тия, то эмбиент, используя сходный технический подход (повтор, статичность, открытую форму и др.), подчиняет его принципиально иной задаче – созданию акустической среды, где звук является элементом атмосферы, а не процессом для аналитической интерпретации. Похожим образом концепция саундскейп, разработанная и обоснованная М. Шафером, подразумевает документальную фиксацию звукового ландшафта как социального факта, тогда как эмбиент Б. Ино конструирует искусственную, художественно осмысленную среду для модификации восприятия реального пространства.

Философской основой для междисциплинарного анализа служит разработанная Г. Беме концепция «атмосферы» как фундаментальной эстетической категории (Böhme G., 2016, p. 45). В теории кино методологическую базу дает понятие акусматического звука, создающего эффект погружения в звуковую среду. Для анализа театральных и хореографических практик необходимой оказывается теория постдраматического театра Х.-Т. Лемана (2013), где нарратив уступает место формированию визуально-звуковых образов. В области изобразительного искусства ключевыми становятся концепции иммерсивности и site-specific инсталляции, меняющие роль зрителя с наблюдателя на соучастника.

Однако обозначенный теоретический базис не получил развития в работах, где эмбиент-стратегия в музыке была бы системно соотнесена с ее структурными аналогами в других видах искусства как проявление кросскультурной парадигмы. Данная работа является попыткой заполнить этот пробел, предложив компаративный анализ конкретных произведений, отобранных по критерию доминирования стратегии создания окружающей (шире – иной) среды. Методологический аппарат включает интермедиальный анализ (выявление структурных корреляций между разными медиа), компаративный метод (сравнение художественных стратегий) и перцептивную эстетику (анализ воздействия на реципиента).

Цель статьи – выявление и анализ структурных и эстетических корреляций между феноменом эмбиент-музыки и иммерсивными практиками в изобразительном искусстве, кинематографе, хореографии и театре второй половины XX – начала XXI в. Необходимо провести критический анализ и четкое разграничение терминологического аппарата, определить инвариантные элементы эмбиент-стратегии на примере эталонного музыкального материала (Б. Ино), проанализировать трансформацию этих инвариантов в специфических языках других видов искусства и обосновать, что обнаруженные параллели – проявление единой кросскультурной парадигмы.

Критический анализ терминологического аппарата выявляет необходимость строгого разграничения между эмбиент-эстетикой как специфической художественной стратегией, и смежными понятиями, часто подвергающимися синонимической подмене. Эмбиент-музыка Брайана Ино возникла не как стилевое образование, а как функционально-философская концепция, противопоставившая себя традиционной композиционной парадигме (Toop D., 1995, p. 212). Инварианты, обоснованные в музыкальной концепции Брайна Ино, будучи транслированными в другие художественные медиа, образуют устойчивую кросскультурную парадигму, проявляющуюся в различных видах искусства через единство функции при различии выразительных средств.

Трансформация инвариантов эмбиент-стратегии в визуальных искусствах демонстрирует удивительную структурную устойчивость. Так, в инсталляции

Олафура Элиассона «Погодный проект» (2003) наблюдаются те же принципы децентрации (отсутствие главного и второстепенных элементов), приоритета восприятия (свет и туман как чистые перцептивные феномены) и иммерсивности (зритель погружается в искусственную атмосферу). Элиассон создает не объект для созерцания, а условия для переживания фундаментальных физических явлений (Bishop C., 2005, p. 78). Большинство работ исландского художника являются воплощением идеи эмбиент-эстетики и связаны с иным взглядом на пространство. Еще одним примером могут служить работы Джеймса Таррелла, в частности, идеи, сконцентрированные в инсталляции его «Небесных ландшафтов» (2005) – они реализуют эмбиент-парадигму через манипуляцию светом и пространством, где длительное созерцание становится формой соучастия в художественном акте.

В кинематографе трансформация эмбиент-инвариантов осуществляется посредством радикальной переориентации звукозрительного ряда. Фильм Апичатпонга Вирасетакула «Память» (2021) возводит звуковой дизайн в статус основного носителя смысла: загадочный низкочастотный звук порождает эффект перцептивного напряжения, аналогичный дроун элементам в музыке, а длительные статичные планы при отсутствии традиционной нарративной арки формируют ощущение временно́го потока, характерное для эмбиент-композиций. Важно отметить, что музыкальное сопровождение картины представляет собой конкретную музыку, где акусматический звук, источник которого невидим, конституирует особое иммерсивное пространство, где слушание становится формой визуализации.

В хореографической постановке «Весны священной» под руководством Пины Бауш эмбиент-парадигма реализуется в создании тотальной сенсорной среды. Монотонные повторяющиеся движения, использование натуральных материалов (торф на сцене), ритмичные звуки дыхания и тела генерируют эффект ритуального погружения, где танец не рассказ, а среда существования. Постдраматический театр Пины Бауш, отменяя дистанцию между зрителем и исполнителем, конструирует пространство совместного переживания (Spier S., 2011).

В работе Уильяма Форсайта «Артефакт» (1984) эмбиент-парадигма реализуется посредством деконструкции традиционной балетной формы. Повторяющиеся последовательности движений, взаимодействуя с архитектоникой сценического пространства, формируют иммерсивную среду, где танец функционирует как автономная кинетическая система. Форсайт трансформирует сцену в кинетическое поле, где перцептивное напряжение возникает из взаимодействия движения и пространства (Spier S., 2011).

Выявленные на материале различных искусств корреляции закономерны и являются индикатором единой кросскультурной парадигмы – художественного ответа на информационную перенасыщенность. Суть этой парадигмы – в объединенном стремлении создать условия для перцептивной рефлексии, преобразуя искусство из объекта потребления в среду обитания сознания.

Принцип эмбиентности, изначально кристаллизовавшийся в звуковых практиках, демонстрирует свой трансмодальный потенциал, релевантный для литературы, где он реализуется не через событийный нарратив, а через конструирование иммерсивной атмосферы, превращающей саму языковую ткань в среду перцептивного погружения, что подтверждает его статус именно стратегии, а не жанра (Лопатин П., 2025б, с. 139). В литературном поле романа Саши Со-

колова «Между собакой и волком» (1980) эмбиент-стратегия осуществляется через конструирование гетерогенной языковой среды, характеризуемой децентрацией авторского голоса, доминированием звукового и ритмического начала над сюжетным, и образованием иммерсивного семиотического пространства, в которое погружается читатель. Децентрация нарратива, полифония голосов и диалектов, звуковая организация текста формируют эффект погружения в стихию языка. Соколов конструирует не историю, а лингвистический ландшафт, где чтение приобретает форму слухового восприятия (Липовецкий М., 1997, с. 156).

Ряд литературных работ Юна Фоссе основан на многократных повторах и паузах как структурном принципе, что создает эффект временно́й протяженности. Минималистичный диалог, намеренная деконструкция драматургического напряжения, а также отказ от знаков препинания и ожидаемого текстового членения формируют пространство для перцептивной рефлексии. Значимо, что эта сугубо текстовая стратегия находит прямое продолжение в современных технологических практиках, описанных в исследовании эмбиента, где литературный нарратив синхронизируется с цифровой средой через звуковые эффекты и дополненную реальность, трансформируясь из концепции в функцию по созданию тотальной иммерсивной среды (Шаффер Р., 2023, с. 96).

Фильмы Белы Тарра («Сатанинское танго», 1994; «Туринская лошадь», 2011) и Лава Диаса («Эволюция филиппинской семьи», 2004; «Меланхолия», 2008 и др.) радикализируют темпоральный инвариант эмбиент-эстетики, доводя его до уровня основного выразительного средства. Намеренно увеличенный хронометраж (вплоть до 624 мин в фильме Диаса «История одной эпохи») выполняет здесь не нарративную, а перцептивную функцию: он деформирует привычный кинематографический ритм, замещая событийность процессом длительного наблюдения (Ковалова А., 2018). В результате время перестает быть нейтральным фоном и становится материальным компонентом произведения, формирующим особое медитативно-тревожное состояние зрителя. Этот прием создает иммерсивную среду, в которой экранное время стремится к совпадению с реальным временем переживания, что полностью соответствует эмбиент-установке на погружение реципиента в непрерывный, самоценный поток.

В театральной практике спектакль Дмитрия Крымова «Тарарабумбия» (2004) реализует эмбиент-парадигму через создание тотальной инсталляции. Зритель оказывается внутри звуковой среды, где актеры составляют ритмические структуры из подручных материалов. Этот подход соответствует концепции, которую можно обозначить как акусматический театр, где звук становится автономным драматическим персонажем (Шион М., 2021, с. 214). Не лишним будет упомянуть оперу «Эйнштейн на пляже» (1976) – совместную работу режиссера Роберта Уилсона и композитора Филипа Гласса, где визуальная статика и репетитивность музыки вызывает гипнотический эффект преобразования пространства и восприятия.

Вышеизложенное позволяет констатировать, что феномен эмбиента, первоначально сформулированный Брайаном Ино в рамках музыкального авангарда 1970-х гг., представляет собой не просто жанрово-стилевое образование, но устойчивую художественную стратегию, обладающую признаками кроссмедиальной парадигмы. Сущность этой стратегии заключается в фундаментальном переосмыслении отношений между произведением и реципиентом: искусство более не пози-

ционируется как объект для интерпретации, но как среда для перцептивного и рефлексивного опыта. Эта трансформация, отмечаемая исследователями от Г. Беме до Х.-Т. Лемана, оказывается ответом на ключевые вызовы современной культуры – информационную перенасыщенность, ускорение темпоральности и кризис репрезентативных моделей.

Важнейшим результатом стало терминологическое уточнение самого понятия «эмбиент-эстетика». Очевидно, ядро концепции составляют три взаимосвязанных инварианта: децентрация формы (отказ от иерархических композиционных решений в пользу рассредоточенного неоднородного поля), приоритет перцептивных качеств над репрезентативными (акцент на тембре, фактуре, длительности, свете, телесности) и установка на иммерсивность (конструирование среды, погружающей реципиента в состояние расширенного внимания). Именно эта триада позволяет отличить эмбиент-стратегию от внешне сходных явлений таких, как минимализм (редукция как самоцель) или саундскейп (документирование существующей акустической среды) (Шафер М., 2023).

Данные инварианты демонстрируют удивительную устойчивость при трансмедиальном переносе, адаптируясь к специфике различных художественных языков без утраты структурного единства. Так, в работах Олафура Элиассона и Джеймса Таррелла децентрация реализуется через устранение композиционного центра в пользу тотальной световой среды; у Пины Бауш и Уильяма Форсайта – через переход от нарративного танца к созданию кинетических полей; в кинематографе Апичатпонга Вирасетакула и Белы Тарра – через замещение событийного ряда перцептивным напряжением. При этом, трансмедиальный перенос происходит не на уровне формальных признаков, а на уровне глубинных структур восприятия (Rajewsky I., 2005, p. 52), что и объясняет устойчивость парадигмы.

Особого внимания заслуживает тот факт, что эмбиент-стратегия обнаруживает себя в различных культурных контекстах – от европейского постдраматического театра до японской литературы (Харуки Мураками) и юго-восточного азиатского кинематографа (Лав Диас). Это свидетельствует не только о влиянии или заимствовании, а о глубинном родстве художественных реакций на глобальные вызовы современности. Эмбиент оказывается не только стилем электронной музыки, но и принципом мышления как таковым, ориентированным на создание альтернативных темпоральностей и пространств для перцептивной рефлексии. Эмбиент-парадигма может быть рассмотрена как один из ключевых векторов развития искусства конца XX – начала XXI в., знаменующий переход от произведения-объекта к произведению-среде.

ЛИТЕРАТУРА

Ковалова А.С. Медленное кино: Поэтика и политика длительности // Искусство кино. 2018. № 9/10. С. 183–195.

Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1997. 317 с.

Лопатин П.В. Эмбиент вокруг нас: Исторический аспект // Художественное образование и наука. 2025а. № 1. С. 92–99.

REFERENCES

Bishop, C. (2005), *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, London, 224 p. (in Eng.)

Böhme, G. (2016), *The Aesthetics of Atmospheres*, Routledge, London, 198 p. (in Eng.)

Eno, B. (2004), "Ambient music", *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum, New York, pp. 22–24. (in Eng.)

Kovalova, A.S. (2018), "Slow cinema: poetics and politics of duration", *Iskusstvo kino* [The art of cinema], no. 9/10, pp. 183–195. (in Russ.)

Лопатин П.В. Эмбиент в системе современных музыкальных практик: Границы стиля, жанра и направления // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2025б. № 73. С. 136–144.

Шаффер Р.М. Настройка мира. М.: Классика-XXI, 2023. 280 с.

Шион М. Звук: Слушать, слышать, наблюдать. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 312 с.

Bishop C. Installation Art: A Critical History. London: Tate Publishing, 2005. 224 p.

Böhme G. The Aesthetics of Atmospheres. London: Routledge, 2016. 198 p.

Eno B. Ambient Music // Audio Culture: Readings in Modern Music. New York: Continuum, 2004. P. 22–24.

Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 2005. No. 6. P. 43–64.

Spier S. William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point. London, New York: Routledge, 2011. 212 p.

Toop D. Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds. London: Serpent's Tail, 1995. 288 p.

Leman, Kh.-T. (2013), *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatic theatre], ABCdesign, Moscow, 312 p. (in Russ.)

Lipovetskii, M.N. (1997), *Russkii postmodernizm: Ocherki istoricheskoi poetiki* [Russian postmodernism: essays on historical poetics], Ural'skii gosudarstvennyi universitet, Ekaterinburg, 317 p. (in Russ.)

Lopatin, P.V. (2025a), "Ambient around us: historical aspect", *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], no. 1, pp. 92–99. (in Russ.)

Lopatin P.V. (2025b), "Ambient in the system of contemporary musical practices: the boundaries of style, genre and direction", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 73, pp. 136–144. (in Russ.)

Rajewsky, I.O. (2005), "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no. 6, pp. 43–64. (in Eng.)

Shaffer, R.M. (2023), *Nastroika mira* [The tuning of the world], Klassika-XXI, Moscow, 280 p. (in Russ.)

Shion, M. (2021), *Zvuk: slushat', slyshat', nablyudat'* [Sound: listening, hearing, observing], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 312 p. (in Russ.)

Spier, S. (2011), *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point*, 1st ed., Routledge, London, 212 p. (in Eng.)

Toop, D. (1995), *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Serpent's Tail, London, 288 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Лопатин Павел Владиславович, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры, аспирант кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор О.В. Синельникова)
E-mail: pawellopatin@yandex.ru

Author Information

Pavel V. Lopatin, lecturer of the Department of Musicology and Applied Musical Arts at the Kemerovo State Institute of Culture, postgraduate of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Full Professor O.V. Sinelnikova)
E-mail: pawellopatin@yandex.ru

Поступила в редакцию 21.11.2025
После доработки 19.02.2026
Принята к публикации 24.02.2026

Received 21.11.2025
Revised 19.02.2026
Accepted for publication 24.02.2026