

*Музыкальное творчество  
рубежа XX–XXI столетий*

Научная статья

УДК 78.04

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-191-211>

EDN [TGPODX](#)



**Композиторы прошлого  
в диалоге с современностью**

*Александра Владимировна Крылова*

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова,

г. Ростов-на-Дону, Российская Федерация,

✉ [a.v.krilova@rambler.ru](mailto:a.v.krilova@rambler.ru),

<https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>



**Аннотация.** Статья посвящена проблеме новых форматов бытования академической музыки прошлого в современном культурном пространстве. В многообразии этого художественного пласта — от традиционного концертного исполнительства до рекламных саундтреков — музыка мастеров прошлого актуализируется в контексте ремейков, в том числе созданных посредством мультимедийных компьютерных технологий. Она становится важнейшей составляющей самых необычных жанрово-стилевых микстов,

возникновение которых стало возможным благодаря цифровизации, работе авторских коллективов с нейронными сетями, стремительному и в ряде случаев художественно полноценному слиянию в современном искусстве технического и творческого начал. На основе анализа ряда артефактов автором продемонстрированы новые возможности многоуровневой коммуникации в рамках синтетических художественных текстов, объединяющих слово, живопись, музыку, фотографию и цифровой контент. Материалом стали проекты Андре и Мишеля Декостеров, Анри Салы, Карла и Осы Унандер-Шарин, студии *Fuse*. В интерактивных контактах со всеми участниками художественного процесса — исполнителями, дирижером, аудиторией, а в ряде случаев с социумом, аккумулярованным в сетевом интернет-пространстве, — конечный продукт творчества оказывается вариативным. В его подаче синтезируются эмоциональные реакции всех причастных как к представлению, так и к восприятию, что создает неисчерпаемое в своей множественности смысловое наполнение произведений.

**Ключевые слова:** ремейк, жанровый синтез, перформанс, стилевые миксты, музыкальная классика, мультимедийное искусство, компания *Fuse*

**Для цитирования:** Крылова А. В. Композиторы прошлого в диалоге с современностью // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 191–211. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-191-211>

*Music at the Turn  
of the 21st Century*

Original article

**Composers of the past in dialogue  
with contemporary culture**

*Alexandra V. Krylova*

Rostov State Rachmaninov Conservatoire,  
Rostov-on-Don, Russian Federation,

✉ [a.v.krilova@rambler.ru](mailto:a.v.krilova@rambler.ru),

<https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>

**Abstract.** This article examines the emergence of new formats through which the classical music heritage functions within the contemporary cultural space. Across the diverse spectrum of this artistic paradigm—ranging from traditional concert performance to advertising soundtracks—the music of past masters is revitalized through remakes, including those generated via multimedia computer technologies. It has become a crucial component of highly unconventional genre and stylistic blends (*mixtes*). The emergence of these hybrids has been facilitated by digitalization, collaboration of artistic collectives with neural networks, and a rapid, often artistically viable, convergence of technical and creative principles in contemporary art. Through an analysis of selected artifacts,

the author demonstrates new possibilities for multi-level communication within synthetic artistic texts that integrate language, painting, music, photography, and digital content. The study draws on projects by André and Michel Decostère, Anri Sala, Carl and Åsa Unander-Scharin, and the art studio fuse\*. Through interactive engagement with all participants in the artistic process — performers, conductors, audiences, and, in some cases, online communities participating through digital networks — the final creative product becomes inherently variable. Its presentation synthesizes the emotional responses of everyone involved in both the performance and its perception, thereby generating an inexhaustible multiplicity of meanings.

**Keywords:** remake, genre synthesis, performance, stylistic blends, classical music, multimedia art, fuse\* studio.

**For citation:** Krylova, A. V. (2026). Composers of the past in dialogue with contemporary culture. *Contemporary Musicology*, 10(2), 191–211. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-191-211>

*Введение*

Удивительный феномен: проходят годы, иногда века, жизнь и наследие многих композиторов становятся достоянием истории, но каждое поколение по-новому открывает для себя их музыку, изучая уже, казалось бы, до конца исследованное и выявляя новые смысловые грани в интерпретациях. Творчество композиторов прошлого, став частью современности, продолжает жить в многочисленных исполнительских трактовках. Оно встраивается в наш быт в виде составной части рекламных и кинотекстов, музыки фонтанов или телефонных рингтонов, то есть оказывается востребованным в совершенно новых контекстах. Однако речь пойдет об ином — о создании на основе известных сочинений композиторов прошлого новых версий, с существенным видоизменением первоисточника: добавлением в него оригинальных элементов и перенесением в другую жанровую плоскость. Мы обратимся к явлению, которому ближе всего широко используемое в массовой культуре понятие «ремейк» — переделка.

Анализируя природу современных ремейков, культуролог Елена Валентиновна Николаева подчеркивает их уникальную способность к языковой трансформации:

Современные ремейки не только разноформатны и могут выполняться в разных социокультурных кодах — они легко решают проблему переводимости из одной символической системы в другую, из одного вида искусства в другой. Новелла превращается в кинофильм и наоборот, опера в балет, роман в мюзикл, документальные хроники в эпизод игрового кино, соната в рингтон. Возникают даже многоступенчатые цепочки типа «роман/пьеса — комикс — мультфильм — кинофильм — телесериал — анимационный Интернет-сериал», выстраиваемые в любой последовательности... [1, с. 550].

Подобная многоступенчатость важна, поскольку благодаря этому процессу осуществляется своего рода коммуникация в самом широком культурном срезе.

*О термине «ремейк» в современном искусствознании*

Термин «ремейк» в российском искусствознании актуализировался в контексте культуры постмодерна. Рубеж XX–XXI веков характеризовался появлением множества кинолент и литературных произведений,

представляющих собой трансформацию классических образцов. Обширный художественный контент закономерно повысил интерес к этому феномену со стороны культурологов, искусствоведов и литературоведов. Почти в каждой работе, посвященной этой теме, предлагалось авторское определение термина «ремейк», имеющего англоязычные корни<sup>1</sup>. Однако все исследователи акцентировали общие свойства, а именно: наличие текста первоисточника и его актуализацию в новом социокультурном контексте.

Например, Вероника Валерьевна Доценко указывает, что ремейк — «это форма создания вторичных текстов, отличающихся авторским своеобразием, на основе классических претекстов, которые включают размышления о современности в широкий культурно-исторический контекст» [3, с. 399]. Практически о том же пишет Татьяна Олеговна Холодинская: «Текст-ремейк является принципиально “вторичным”, хотя при этом пытается с помощью “чужих” слов сказать о чем-то якобы новое» [4, с. 60].

В связи с исследовательским анализом ремейков в сфере кино и литературы возникает и ряд иных важных для характеристики явления соображений. Так, наиболее значимы наблюдения над предрасположенностью ремейка к соединению разных жанров, «которые могут соотноситься с различными литературными родами, вследствие чего возникают нетрадиционные жанровые формы» [4, с. 62]. Наряду с этим авторы отмечают склонность к интертекстуальности, провоцирующей «принцип игры писателя с читателем, его открытый намек на культурную память читателя» [5, с. 56], а также значение развития технологий, позволяющих «создавать самые разнообразные вариации производных объектов» [6, с. 249].

Обобщая результаты исследовательских работ, посвященных ремейку в искусствоведческой литературе, Галина Викторовна Заднепровская суммирует ключевые свойства этого явления: 1) наличие претекста; 2) создание «двойной временной перспективы — воспроизводя прошлое, ремейк в то же время обращен к настоящему»; 3) использование «новых технологий, особенно неукротимо развивающихся в XXI в.» [7, с. 323].

Соглашаясь с приведенными выше характеристиками, представляется важным добавить возможность жанровой трансформации претекста, особенно

---

<sup>1</sup> Константин Кириллович Огнев отмечает: «Примечательно, что сам термин “ремейк” появился с выходом фильма Джона Стерджеса “Великолепная семерка” (1960), поставленного по мотивам ленты Акиры Курасава “Семь самураев” (1954)» [2, с. 130].

музыкального, что связано с развитием мультимедийных форм искусства, попадание в сферу влияния которых неизбежно приводит к изменению первичного жанрового статуса сочинения<sup>2</sup>.

### *Ремейк и музыкальная классика*

В отличие от киноведов и литературоведов, исследователи-музыковеды редко используют термин «ремейк»<sup>3</sup> — возможно, по причине этического характера. Однако в живой музыкальной практике мы часто сталкиваемся с чем-то подобным, причем в разных вариациях. Так, к ремейкам, несомненно, следует отнести стилевые переложения классических сочинений — их джазовые и рок-версии. Именно этим понятием пользуются авторы, изучающие такие формы творчества. Но стилевые миксты — лишь самая безобидная часть возможных адаптаций музыкальной классики «под потребности новых реалий» ради привлечения широкой целевой аудитории. Почвой для таких трансформаций нередко становится синтез разных жанров и художественных методов, кажущихся на первый взгляд несовместимыми. Примером, раскрывающим возможности подобного рода экспериментов, стал творческий союз Андре и Мишеля Декостеров (студия *Cod.Act*, создана в 1999 году)<sup>4</sup>. Работая в форматах инсталляций и перформансов, они — в союзе композиторской и инженерной мысли — создают произведения, в которых соединены звук, свет и движение. Их творчество отмечено большим числом наград на престижных конкурсах и фестивалях современного искусства. В многочисленных экспериментах Декостеров значительное место занимает классическая музыка, подтверждением чему служит их работа «Бывший фараон»<sup>5</sup>, представляющая в полном смысле слова ремейк оперы Шёнберга «Моисей и Аарон»:

Отталкиваясь от первоисточника, авторы предложили свою оркестровую версию оперы, сохранив последовательность и содержание сцен и диалоги главных героев, которые были записаны певцами в точном следовании партитуре, предлагая при этом участникам, благодаря мультисенсорному устройству, ощутить почти физическую связь с творением композитора [8, с. 133].

<sup>2</sup> Теоретическая разработка этой проблемы требует самостоятельного исследования.

<sup>3</sup> Один из таких редких случаев — статья Г. В. Заднепровской «Отечественная опера-ремейк в контексте современной культуры» [7].

<sup>4</sup> Андре — профессиональный музыкант, композитор и пластический художник; Мишель — архитектор.

<sup>5</sup> См. *Ex Pharaon: sound installation // Cod.Act*. URL: <https://codact.ch/works/ex-pharaon-2/> (accessed: 19.05.2026).

Посетитель, воздействуя на компьютеризированную установку, управляет хоровой партией — голосом народа Израиля — и тем самым вступает в диалог с главными персонажами, Моисеем и Аароном. Погружаясь в центр событий и влияя на происходящее, зритель невольно пропускает через себя сложную философскую подоплеку произведения, повествующего о взаимоотношениях людей друг с другом и с Богом. Комментируя этот опыт, Декостеры отмечают, что их целью было

максимально приблизиться к оригинальному характеру произведения Шёнберга. Мы выбрали, в духе сериализма, строгую систему записи, адаптированную к современным компьютерным инструментам обработки звука и позволяющую... модифицировать звуковые параметры в реальном времени<sup>6</sup>.

Изображение и музыка как выразители пространства и времени в удивительных лабиринтах истории — область экспериментов Анри Салы<sup>7</sup>.

Художник использует их, чтобы раскрыть и “открыть” пространство настоящего. Опираясь на широкий спектр музыкальных стилей от классики и фри-джаза до поп-музыки и современных композиций, Сала посредством иммерсивных сенсорных инсталляций воплощает идею коллективной исторической и культурной памяти<sup>8</sup>.

Так, инсталляция «Последнее прибежище» (*The Last Resort*) представляет собой конструкцию из 38 подвешенных к потолку барабанов (*Иллюстрация 1*). Палочки приводятся в движение вибрациями, создаваемыми скрытыми динамиками. Однако главной музыкальной составляющей работы стал ремейк Концерта для кларнета с оркестром *A-dur* В. А. Моцарта KV 622 (1791)<sup>9</sup>.

Внесенные Салой в партитуру изменения касаются прежде всего темпа, который колеблется в соответствии с режимами ветра — от «штиля» до «шторма», зафиксированными неким Джеймсом Беллом в его дневнике во время плавания из Англии в Австралию в 1838 году. На паруснике *Planter* Белл перевозил грузы и эмигрантов на колонизированные земли. Свой замысел Сала комментирует так:

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Анри Сала (род. 1974, Тирана, Албания) живет и работает в Берлине.

<sup>8</sup> Anri Sala. Le Temps coudé // Mudam Luxembourg. URL: <https://www.mudam.com/exhibitions/monographic-exhibition> (accessed: 19.05.2026).

<sup>9</sup> См. Anri Sala: The Last Resort and If and Only If [видео] // Vimeo. 2018. 30 марта. URL: <https://vimeo.com/262551626> (accessed: 19.05.2026).



Иллюстрация 1. Анри Сала. «Последнее прибежище», 2019.

Фото Реми Вилладжи. Музей Mudam, Люксембург.

Источник: <https://artmap.com/mudam/exhibition/anri-sala-2020>

(дата обращения: 19.06.2026)

Моей целью было привнести искажение в музыку. Я хотел представить, <...> что стало бы с Концертом для кларнета Моцарта, если бы его носило по волнам, как послание в бутылке, до того как выбросило на берег после долгого путешествия<sup>10</sup>.

Но это лишь метафора. Истинный смысл произведения кроется в размышлениях над противоречиями эпохи Просвещения — между высоким искусством, транслирующим вечные ценности, и исторической реальностью, сопряженной с жестокостью колонизации.

<sup>10</sup> Цит. по: Проект Анри Салы The Last Resort // Музей «Гараж». URL: <https://garagemca.org/exhibition/anri-sala-i-the-last-resort-i> (accessed: 19.05.2026).

Новую жизнь страницы музыкально-театральной классики получают и в рамках еще одного творческого «дуэта» — шведского композитора, оперного певца, исследователя Карла Унандера-Шарина и хореографа Осы Унандер-Шарин. Их совместный проект *Opera Mecatronica* (2010) в формате инсталляций объединяет робототехнику и классическую музыку. Первый опыт такого синтеза датируется 1998 годом — это работа «Плач Орфея»<sup>11</sup>, в которой под известную арию из оперы Монтеверди танцует оранжевый промышленный робот высотой 170 см и весом 500 кг. Пластика перемещений элементов этой конструкции, алгоритм ее движений, гармонирующих с эмоциональными импульсами, ритмикой и синтаксисом арии, просто поражают. Однако встает закономерный вопрос о смыслах, которые транслирует этот симбиоз робототехники и признанного музыкального шедевра. Состояние аффекта *lament* — эмблематическое выражение чувственного человеческого начала. При сохранении музыки и текста первоисточника в «Плаче Орфея» происходит кардинальное изменение визуального ряда, что трансформирует смысловую составляющую целого, переводит ее в плоскость современной проблематики — отношений между человеком и машиной. Танцующий промышленный робот — это проекция человеческих чувств на машину, своего рода метафора отношений человека и робота, пока еще подвластного его воздействию.

Первый опыт положил начало целому ряду работ, осмысливающих новые возможности взаимодействия классической музыки, танца и робототехники. «Сакральным» местом представления экспериментальных проектов публике стал реакторный зал (R1), расположенный в Стокгольме на глубине 25 метров на территории Королевского технологического института. Приведем еще один пример — инсталляцию «Роболебедь» (2010), созданную на музыку темы Ротбарта из «Лебединого озера» Петра Ильича Чайковского в компьютерной обработке Карла Унандер-Шарина. Черный робот-лебедь высотой 130 см и размахом крыльев 160 см, металлический каркас которого отделан капроновой тканью и перьями, создает иллюзорный образ птицы, исполняющей драматический предсмертный танец. Вибрации корпуса подчеркнуты электронными пульсирующими звучностями, усиливающими трепетность грациозных взмахов крыльями. Ассоциации и смысловая трактовка этой впечатляющей миниатюры отданы на волю зрителей (*Иллюстрация 2*).

<sup>11</sup> См. The Lamentations of Orpheus // Operamecatronica. URL: <https://www.operamecatronica.com/the-lamentations-of-orpheus/> (accessed: 19.05.2026).



Иллюстрация 2. К. Унандер-Шарин, О. Унандер-Шарин.  
Инсталляция «Роболебедь».

Источник: <https://www.operamecatronica.com/robocygne/>  
(дата обращения 19.05.2026)

У творческого тандема немало интерактивных проектов, в которых благодаря электронным датчикам, реагирующим на движения, публика вовлекается в звуковую модификацию каждый раз по-новому воспроизводимого текста. Такова инсталляция *Ombra mai fù*<sup>12</sup> на музыку арии из оперы Георга Фридриха Генделя «Ксеркс». Как отмечает крупнейшая шведская газета *Dagens Nyheter*, в работах художников «оперная классика вплетена в захватывающий футуристический звуковой ландшафт»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Согласно уточняющей ремарке авторов, проект представляет собой поющее интерактивное дерево с динамиками, выполненными в виде листьев.

<sup>13</sup> Abrahamsson Ö. "Opera mecatronica live" på Kungliga Operan, Stockholm // Dagens Nyheter. 2012. May 7. URL: <https://www.dn.se/kultur-noje/scenrecensioner/opera-mecatronica-live-pa-kungliga-operan-stockholm/> (accessed: 19.05.2026).

Итак, в практике самых неожиданных переделок произведения академической традиции оказываются частью нового жанрового микста, предполагающего иные условия бытования музыки, вследствие чего они обретают новые смысловые коннотации. Огромную роль, как можно увидеть в приведенных примерах, играют технологии, в том числе цифровые. Исследователи отмечают, что ремейк часто возникает именно «при художественном “трансфере” “высокого искусства” в медиaproстранство. В этом случае презентация музыкального искусства приобретает формат медиатекстов» [9, с. 81]. Вместе с тем они предостерегают: может произойти «трансгрессия каких-либо феноменов или явлений искусства в условия, не соответствующие природе этих феноменов», способная «привести к аннигиляции исходной формы» [там же].

Представляется, что в большинстве случаев так и происходит. По аналогии с физической аннигиляцией, подразумевающей превращение сталкивающихся частиц в иные формы материи, синтез различных художественных текстов — классической музыки, видео, технических конструкторов и поэзии — при участии цифровой трансформации неизбежно приводит к новому качеству целого. Это позволяет полностью согласиться с мнением австралийского искусствоведа Константина Вереvisa, утверждающего (со ссылкой на Роберта Рэя<sup>14</sup>), что «ремейк — это не блеклое подражание оригиналу, а актуализация произведения в ином смысловом контексте, способствующая его возобновлению и распространению» (цит. по: [9, с. 82], см. также [10, р. 83]).

*Жанрово-стилевые метаморфозы: музыкальная классика  
в медиаперформансе «Ван Гог во мне»*

Интересным в художественном отношении опытом, актуализирующим музыку композиторов прошлого в новом контексте, стал медиаперформанс «Ван Гог во мне», созданный итальянской студией цифрового искусства и продюсерской компанией *Fuse*<sup>15</sup> совместно с Нидерландским камерным хором. Нарратив этого произведения составил рассказ об эпохе конца XIX столетия, увиденной глазами двух культовых художников того времени — Винсента Ван Гога и Густава Климта с музыкальным декором из произведений Эрика Сати, Клода Дебюсси, Густава Малера и других композиторов. Для создателей концепции была важна

<sup>14</sup> Ray R. B. *Film and Literature // How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2001. P. 120–131.

<sup>15</sup> Студия была основана в 2007 году Лукой Камеллини и Маттиа Карретти.

смысловая арка к современности, с учетом того, что рубежи XIX–XX и XX–XXI веков — это время глобальных перемен. Исторический вектор сочинения охватывает прекрасные своим спокойствием 1870-е годы и доходит до трагических событий начала Первой мировой войны 1914 года. Связь настоящего и прошлого в сочинении материализована физически: микрофоны и датчики, установленные на всех участниках представления, отслеживают их эмоции и жесты, которые в реальном времени влияют на визуальный результат шоу. То есть, по замыслу авторов, «Ван Гог во мне» — это своего рода переосмысление прошлого, весьма тесно переплетающееся с нашей современностью.

Структурно произведение представляет собой синтез вербального ряда на трех языках, хоровой музыки в исполнении Камерного хора и оркестра, визуального компонента — картин Ван Гога — и технологий, анализирующих и обрабатывающих эмоции всех участников. На уровне жанровой атрибуции перед нами соединение перформанса, концерта и инсталляции.

Сюжетная линия ведет зрителя по череде событий из личной и творческой жизни Ван Гога и Климта, помещая их в контекст реальных исторических обстоятельств. Все повествование, исходя из событийной логики, можно разделить на три части. Первая посвящена жизни Ван Гога: прогулкам в полях, портретам крестьян, внутреннему смятению, одиночеству, отчаянию. В центральной части страдания сублимированы благодаря выразительной силе его работ и тому влиянию, которое они оказали на искусство Климта. Переплетение судеб художников становится понятным из сопоставления их картин, выявляющих стилистическую преемственность (*Иллюстрации 3, 4*).

Заключительная часть спектакля рассказывает об эволюции стиля Климта, о спасительной силе Красоты, ставшей прибежищем на заре Великой войны. Идея эта резюмирована в одной из его самых монументальных работ — цикле картин «Бетховенский фриз», созданном для XIV выставки Венского сецессиона 1902 года в честь 75-й годовщины со дня смерти композитора<sup>16</sup>.

Одновременно с биографическим рядом зрители становятся свидетелями развития событий, погружаются в атмосферу Вены XIX века,

<sup>16</sup> Фриз имеет 2,15 м в высоту и 34,14 м в длину. См. Beethovenfries: Die feindlichen Gewalten - Tafel 1, Stirnwand // Österreichische Galerie Belvedere. URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/10503/beethovenfries-die-feindlichen-gewalten-tafel-1-stirnwa> (accessed: 19.05.2026).

воссозданную благодаря фотограмметрическим<sup>17</sup> реконструкциям города по историческим фильмам и фотографиям того времени. Их пространственная, трехмерная версия была реализована в сценах с помощью методов, основанных на глубоком обучении нейросети. Картины же Ван Гога и Климта, чередующиеся с этими историческими материалами, представлены в виде непрерывной, замедленной анимации. За главной сценой, на которой выступают дирижер и 32 певца Нидерландского камерного хора, расположены два огромных экрана. Визуальный материал для демонстрации на них был подготовлен и смонтирован в сотрудничестве с музеем Ван Гога в Амстердаме и с австрийской галереей *Belvedere*. Благодаря этим контактам у студии *Fuse* появилась возможность работать с изображениями картин в высоком разрешении, используя новейшие технологии. Создатели спектакля отмечают:

Это позволило нам обучать нейронные сети как на примерах отдельных картин, так и на основе общности стилистики, повторяющейся в разных полотнах. Эти разработки стали настоящим исследованием стиля и черт характера двух художников, раскрывая четкость и богатство деталей, которые иначе не были бы заметны человеческому глазу<sup>18</sup>.

Музыкальную основу перформанса образовали сочинения композиторов той эпохи. Хоровые пьесы были подобраны и скомпонованы так, чтобы выстроить некий диалог с работами Ван Гога и Климта. Замысел авторов заключался, по-видимому, в том, чтобы стереть границы между музыкой и изображением, создав иллюзию слышимости картин и материальности звучаний. Музыкальные произведения символически отражают перипетии судеб двух художников, раскрывая их личные переживания и творческие метания на уровне эмоциональных смыслов.

Кроме того, музыка чутко сопровождает сюжет, формируя атмосферу то лирически-интимную, то мрачную и тревожную. Она важнейшая составляющая целого, поскольку *следует* драматургической линии повествования: от пронзительного по силе звучания *Adagietto* из Пятой симфонии Малера

<sup>17</sup> Фотограмметрия — одно из направлений 3D-сканирования, основанное на получении данных о размерах и поверхностях реальных объектов за счет фотоснимков. Технически процесс выглядит так: статичный объект фотографируют с разных ракурсов, создавая множество кадров. Их загружают в специальную программу, которая анализирует полученные данные, выстраивает облако точек и формирует цельную 3D-модель с учетом рельефа.

<sup>18</sup> Van Gogh in Me — Live Media Performance // fuse\*. Behance. 2022. URL:

<https://www.behance.net/gallery/153190617/Van-Gogh-in-Me-Live-Media-Performance> (accessed: 19.05.2026).

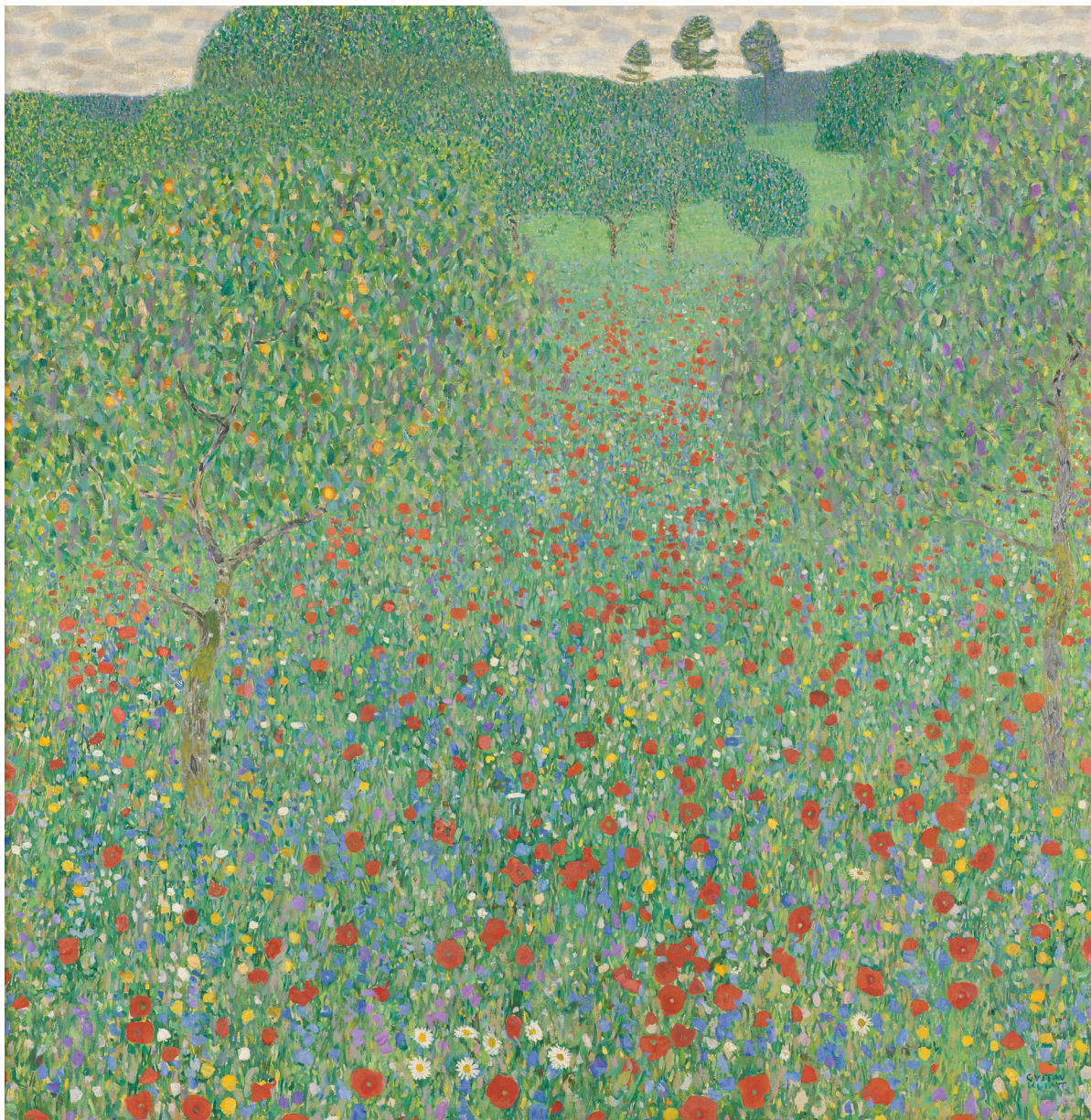


Иллюстрация 3. Густав Климт.  
«Цветущие маки» (1907).

Холст, масло. Галерея Belvedere, Вена.

Источник: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3917/bluhender-mohn>

(дата обращения: 19.05.2026).



*Иллюстрация 4. Винсент ван Гог.  
«Поле с маками» (1890).*

Холст, масло. Муниципальный музей Гааги, Гаага, Нидерланды.

Источник: <https://artsandculture.google.com/asset/DgEIFHy5TuAC1g>

(дата обращения: 19.05.2026)

до захватывающего дух *Traumlicht* Рихарда Штрауса на стихи Фридриха Рюккерта. Завершает спектакль хоровая поэтическая картина Арнольда Шенберга *Friede auf Erden* («Мир на земле») для смешанного хора *a cappella* (1907, op. 13) на стихи Конрада Майера, которая служит прямой отсылкой к ее визуальному аналогу — «Бетховенскому фризу» Климта.

Неповторимость каждого показа спектакля обусловлена участием в его сценической реализации всех присутствующих — и артистов, и публики. Новые трансформации визуальной части возникают в зависимости от эмоциональных реакций как активных участников представления, так и зрителей. Этому способствует ряд технических устройств. Особые микрофоны — панорамные (для хора) и индивидуальные (для солистов) — позволяют проводить глубокий анализ вибраций голосов, а также *GSR* (кожно-гальванических реакций), определяющих степень эмоционального возбуждения хористов в режиме реального времени.

Кроме того, особая инфракрасная камера считывает данные об эмоциях с лиц зрителей. В эту аналитическую базу попадает и дирижер, осуществляющий физическую и эмоциональную связь между аудиторией и хором: его жесты и мимика, сканированные на основе выражения лица, в свою очередь, анализируются и включаются в процесс обработки общих данных, влияющих на визуализацию и анимацию картин.

В результате визуальные эффекты развиваются подобно живому организму в непрерывном «диалоге» между аудиторией и хором, воплощающем чувства и эмоции, которые вызывает художественная сублимация истории в восприятии современников. Все участники перформанса не просто совместно переживают и осмысливают происходящее на сцене и на экранах, они сотрудничают, поэтапно продвигаясь к финалу действия, ставшего в прямом смысле слова неповторимым произведением искусства. Несомненно, «Ван Гог во мне» дает новую свободу воли участникам, ставя их на уровень соавторов.

### Заключение

Проведенное исследование позволяет утверждать, что феномен ремейка в отношении академической музыки прошлого перестал быть маргинальной практикой массовой культуры, превратившись в мощный инструмент актуализации классического наследия в контексте технологической и медийной

современности. Анализ разнообразных художественных проектов — от инсталляций и перформансов до масштабных медиаспектаклей — демонстрирует формирование принципиально новых форматов бытования музыки, радикально трансформирующих условия ее презентации и восприятия. Современные интерпретации классических сочинений, выходящие за рамки традиционного исполнительства, представляют собой не просто стилистические переложения, а сложный процесс культурного «трансфера», осуществляемый через цифровые технологии и жанровый синтез. Подобный подход обеспечивает живой диалог между историческими артефактами и актуальными творческими практиками, делая наследие прошлого релевантным для новой аудитории.

Цифровые инструменты (нейросети, робототехника, интерактивные сенсоры, алгоритмы анализа данных и др.) перестали быть нейтральным фоном. Они выступают активным творческим агентом, порождающим новые эстетические качества и смысловые слои. В работах Декостеров, Салы, Унандер-Шаринов или компании *Fuse* технологии не иллюстрируют музыку, а вступают с ней в содержательный синтез, переводя философские и эмоциональные концепции сочинений (от Чайковского до Шёнберга) в плоскость проблематики взаимоотношений человека и машины, индивидуального и коллективного.

Ключевой чертой исследуемых практик служит создание целостных арт-объектов, где музыка, визуальный ряд (живопись, видео, анимация), слово и инженерный конструкт образуют неразделимый сплав. Как ярко показал пример медиаперформанса «Ван Гог во мне», такой синтез приводит к аннигиляции исходных форм и рождению нового художественного качества. Принципиально важным становится интерактивный и вариативный характер конечного продукта, зависящий от эмоциональных реакций в реальном времени всех участников — исполнителей, дирижера и аудитории.

Поскольку интерактивные системы, считывающие и обрабатывающие физиологические и эмоциональные данные, превращают пассивного зрителя/слушателя в соучастника творческого акта, происходит деконцентрация авторской функции и возникновение коллективно порожденного, уникального для каждого показа результата. В итоге диалог с современностью осуществляется не только на уровне интерпретации музыкального текста, но и через трансформацию самой модели художественного коммуникативного акта.

Таким образом, актуализация музыки композиторов прошлого через ремейк в цифровую эпоху предстает как глубокий процесс смысловой трансформации. Классические произведения, попадая в новые технологические и жанровые контексты, не утрачивают своей культурной значимости, но обретают «полифоничное» звучание, отвечающее запросам современного субъекта восприятия. Эти практики, балансируя на грани сохранения ауры оригинала и его радикального переосмысления, открывают перспективы для нового прочтения истории искусства и определяют векторы развития синтетических форм творчества в XXI веке.

### Список литературы

1. Николаева Е. В. Произведение высокого искусства в формате массовой культуры // Развлечение и искусство: сб. статей / под ред. Е. В. Дукова. СПб.: Алетейя, 2008. С. 546–559.
2. Огнев К. К. Ремейк как явление экранной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 1 (51). Ч. 1. С. 129–132.
3. Доценко В. В. Феномен ремейка в современной русской драматургии: между новаторством и традицией // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2025. № 11. Ч. 2. С. 397–405. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2025-11-397-405>
4. Холодинская Т. О. Ремейк и пародия: критерии разграничения в исследовательской парадигме XX–XXI веков // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 4 (58). Ч. 2. С. 58–61.
5. Курочкина А. В. Ремейк в современной системе жанров // Национальная ассоциация ученых (НАУ). 2020. № 35 (62), Т. 2. С. 55–57. <https://doi.org/10.31618/NAS.2413-5291.2020.2.62>
6. Олин Е. А. Критерии определения производных объектов интеллектуальных прав в музыкальной сфере // Теория и практика общественного развития. 2025. № 7. С. 248–253. <https://doi.org/10.24158/tipor.2025.7.32>
7. Заднепровская Г. В. Отечественная опера-ремейк в контексте современной культуры // Теория и история искусства. 2023. № 1/2. С. 315–359.

8. Крылова А. В. Перформативная инсталляция как социально значимая форма современного музыкального искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 5. С. 126–136.

9. Воеводина Л. Н., Гуркина М. И. Эстетические функции ремейка: от технического приема до обновления художественности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 5 (79). С. 78–86.

10. Verevis C. Film remakes. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-08168-1>

### References

1. Nikolaeva, E. V. (2008). Proizvedenie vysokogo iskusstva v formate massovoj kul'tury [A work of high art in the format of mass culture]. In E. V. Dukov (Ed.), *Razvlechenie i iskusstvo* [Entertainment and art]: collection of articles (pp. 546–559). Aleteya. (In Russ.).

2. Ognev, K. K. (2015). Remake as phenomenon of screen culture. *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Theory & Practice*, (1–1), 129–132. (In Russ.).

3. Dotsenko, B. V. (2025). The phenomenon of remake in modern Russian drama. Between innovation and tradition. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, (11–2), 397–405. (In Russ.). <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2025-11-397-405>

4. Kholodinskaya, T. O. (2016). Remake and parody: The criteria for distinguishing in the research paradigm of the XX-XXI centuries. *Philology. Theory & Practice*, (4–2), 58–61. (In Russ.).

5. Kurochkina, A. V. (2020). Remake in the modern system of genres. *National Association of Scientists (NAU)*, (35/62–2), 55–57. (In Russ.). <https://doi.org/10.31618/NAS.2413-5291.2020.2.62>

6. Olin, E. A. (2025). Criteria for determining derivative intellectual property objects in the music industry. *Theory and Practice of Social Development*, (7), 248–253. (In Russ.). <https://doi.org/10.24158/tipor.2025.7.32>

7. Zadneprovskaya, G. V. (2023). National Russian opera-remake in the context of modern culture. *Theory and History of Art*, (1/2), 315–359. (In Russ.).

8. Krylova, A. V. (2022). Performative installation as a socially significant form of contemporary music art. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, (5), 126–136. (In Russ.).

9. Voevodina, L. N., & Gurkina, M. I. (2017). Aesthetic functions of the remake: From technical reception to renovation of artistic merit. *Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*, (5), 78–86. (In Russ.).

10. Verevis, C. (2006). *Film remakes*. Edinburgh University Press.  
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-08168-1>

Сведения об авторе:

**Крылова А. В.** — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.

Information about the author:

**Alexandra V. Krylova** — Dr. Sci. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Art), Professor, Vice-rector for Research Work, Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Статья поступила в редакцию 07.04.2026;  
одобрена после рецензирования 27.05.2026;  
принята к публикации 10.06.2026.

The article was submitted 07.04.2026;  
approved after reviewing 27.05.2026;  
accepted for publication 10.06.2026.