

UDC 930.85 + 78.03 + 79

**UDC 930.85 + 78.03 + 79**

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.2-41-107

EDN: BRYQHM

Received 04.06.2023, revised 27.06.2023, accepted 30.06.2023

**DARIA A. ZHURKOVA**

State Institute for Art Studies,  
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

**ORCID ID: 0000-0003-0752-9786**

**ResearcherID: ABG-3983-2020**

**e-mail: jdacha@mail.ru**

*For citation*

Zhurkova, D.A. (2023). Recycling of the Soviet Estrada in *The Voice* Television Show. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (2), 41–107. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-41-107>, <https://elibrary.ru/BRYQHM>

## Recycling of the Soviet Estrada in *The Voice* Television Show\*

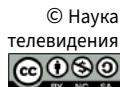
**Abstract.** The article explores how *The Voice* re-actualizes the Soviet era songs and symbols. The nature of the show's interaction with Soviet culture is traced through five parameters: the geography of the participants, the repertoire, the figure of one of the mentors, voice timbres, and specifics of interpretation.

*The Voice*, like the all-Union song festivals of the Soviet era, strives for geographical pervasiveness and maximum ethnic diversity within the project. This diversity, however, turns out to be very conditional. It does not imply musical immersion into different cultures, but is limited to a linguistic, and, at most, arranging reworking of the titular nation's culture.

Among the Soviet pop music themes, in the highest demand in the show are dramatic love ballads, songs about nature, and compositions about the artist's fate. Alexander Gratsky, being one of the mentors, gave newly found relevance to the half-forgotten hits of the Soviet time, creating a new image of the Soviet music stage, far from sterile piety and emotional restraint.

The analysis of participants' timbres and the peculiarities of their vocal technique shows that *The Voice* brings back the fashion for trained, powerful and velvety

\* Translated by Anna Evstropova.



voices of the Soviet estrada. Another trait noticed was the two vectors of the performing interpretation of Soviet pop songs. Most of the contestants tend to become completely identical, indistinguishable from the original (canonical) version of the song, while only few dare to radically rethink the Soviet-time songs, striving to show their originality and uniqueness by significantly changing the well-known music.

**Keywords:** Soviet estrada, Russian television, cultural recycling, talent show, singing competition TV shows, cover versions, Alexander Gradsky

**Acknowledgments.** The study was supported by the Russian Science Foundation as part of the project No. 19-18-00414 “Soviet Culture Today: Forms of Cultural Recycling in Russian Art and Aesthetics of the Everyday Life. 1990s–2010s.”

**УДК 930.85 + 78.03 + 79**

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.2-41-107

EDN: BRYQNM

Статья получена 04.06.2023, отредактирована 27.06.2023, принята 30.06.2023

**ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА**

Государственный институт искусствознания,  
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

**ORCID ID: 0000-0003-0752-9786**

**ResearcherID: ABG-3983-2020**

**e-mail: jdacha@mail.ru**

*Для цитирования*

Журкова Д.А. Ресайклинг советской эстрады в телешоу «Голос» // Наука телевидения. 2023. 19 (2). С. 41–107. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-41-107>. EDN: BRYQNM

## Ресайклинг советской эстрады в телешоу «Голос»

**Аннотация.** Статья посвящена реактуализации песен и символов советской эпохи на телешоу «Голос». Характер взаимодействия телешоу с советской культурой прослеживается по пяти параметрам: география участников, исполняемый репертуар, фигура одного из наставников, тембры голосов и особенности интерпретации.

Выясняется, что «Голос», как и всесоюзные песенные фестивали советского времени, стремится к географической всеохватности и максимальной

представленности различных этносов в рамках телепроекта. Однако эта представленность на поверку оказывается очень условной. Она не подразумевает музыкального погружения в иную культуру, а ограничивается лингвистической, максимум — аранжировочной переработкой культуры титульной нации.

Максимально востребованными тематическими направлениями советской эстрады в телепроекте являются драматичные любовные баллады, песни о родной природе и композиции о судьбе артиста. Александр Градский в качестве одного из наставников телепроекта актуализировал для широкой публики полузабытые шлягеры советского времени, создавая новый имидж советской эстрады, далекий от стерильной благообразности и эмоциональной выдержанности.

Анализ тембров голосов участников телешоу и особенностей их вокальной техники показал, что «Голос» возвращает моду на поставленные, мощные и бархатистые голоса советской эстрады. Также были выделены два вектора исполнительской интерпретации песен советской эстрады. Большая часть конкурсантов тяготеет к полной идентичности, неотличимости от оригинальной (каноничной) версии песни. Меньшая часть — решается на кардинальное переосмысление песен советского времени, стремится показать свою самобытность и уникальность за счет существенного изменения хорошо известной музыки.

**Ключевые слова:** советская эстрада, российское телевидение, культурный ресайклинг, шоу талантов, песенные телешоу, кавер-версии, Александр Градский.

**Благодарности:** Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда в рамках проекта № 19-18-00414 «Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы».

## INTRODUCTION

*The Voice* [Golos / Голос] is justly considered to be the major singing competition TV show in Russia. Among the other shows on national television, it is one of the most long-running and high-status projects, which has become the hallmark of Channel One. The first season of *The Voice* Russia took place in 2012; by 2022, the show had 10 seasons, not counting offshoots—*The Voice Kids* and *The Voice Senior*.

The show is a franchise of the Dutch format of *The Voice*, which, in turn, belongs to a talent show format. Their similarities are

a focus on ordinary people with special talent, the appearance of a small group of judges or mentors who select the contestants, the transformation of these contestants into stars and, in most cases, a deciding role for television viewers at home, who are invited to support contestants by voting for them through phoning in and sending SMS messages. (Bruin & Zwaan, 2012, p. 2)

Along with *The Voice*, similar formats include such TV projects as *Idol* (adapted in Russia as *People's Artist*<sup>1</sup>), and *The X-Factor* (adapted in Russia as *Secret of Success*, *The A Factor*, *Main Stage*<sup>2</sup>). However, on Russian television, it was *The Voice* that unequivocally won in this keen rivalry of talent shows.<sup>3</sup>

Western scholars studying the phenomenon of transnational television formats and talent shows point out two important patterns.

The first pattern, articulated by Silvio Waisbord, is that “formats are culturally specific but nationally neutral” (Waisbord, 2004, p. 368). Despite the fact that formats are invented and launched in different countries, becoming irrefutable evidence of the globalization of the television industry, they do not bear any traces of national cultures of the countries of origin. On the contrary, they are surprisingly malleable in adapting to the specifics of local national cultures. Moreover, according to Waisbord, global television formats play an active role in marking national identity because they “organize experiences of the national,” “provide spaces for the representation of national cultures,” and, most importantly, “offer opportunities for audiences to recognize themselves as members of national communities” (Waisbord, 2004, p. 372). It is no coincidence that Yuri Druzhkin, analyzing the phenomenal success of the Russian adaptation of *The Voice* in 2013, suggested that “this song project itself bears a certain glow or premonition of something akin to the ‘national idea’ and, perhaps, contains some of the meanings that can become these very [spiritual] staples” (Druzhkin, 2015, p. 188).

The second, no less significant, pattern is related to talent shows themselves: they have changed conceptualizations of fame and celebrity by putting the previously invisible star-making process on display (Bruin, Zwaan, 2012, p. 3). This, on the one hand, constitutes the essence of their success with viewers, but on

<sup>1</sup> *People's Artist* [*Narodny Artist* / *Народный артист*] was aired on the Russia-1 TV channel from 2003 to 2006.

<sup>2</sup> *Secret of Success* [*Sekret Uspekha* / *Секрет успеха*], *The A Factor* [*Faktor A* / *Фактор А*], *Main Stage* [*Glavnaya Stsena* / *Главная сцена*] are Russian adaptations of the American *The X Factor* reality television music competition show and were aired on Russia-1 in 2005–2006, 2011–2013, and 2015–2016, respectively.

<sup>3</sup> For instance, according to the TNS Russia report for 2015, *The Voice Russia* ranked third among the entertainment programs (8.4%), behind the leader of the rank, *Let Them Talk* talk show (9.3%), and *The Voice's* own offshoot—*The Voice Kids* (8.6%). *Main Stage* talent show (Russia-1 channel) took the last, 10th place in the rating (6.0%) (Top-10, 2016, p. 24).

the other hand, it raises a lot of criticism, as there are always doubts about how fair the selection of “real talents” is.

That is why such shows “have to use several strategies of promotion and narration to convey to viewers that the contestants do have an innate talent and that *Idols* is only helping them on an inevitable journey to becoming famous” (Bruin, Zwaan, 2012, p. 4).

One of the manifestations of national culture in *The Voice Russia* is the active circulation of Soviet pop songs in it. The purpose of this article is to examine how the project is recycling Soviet culture or, in other words, to trace the reincarnation of Soviet popular music in a super-successful reality television singing competition.

The concept of cultural recycling has been actively and polyphonically developed in the western humanities since the 1960s. The conventional and most widespread interpretation of this metaphor-term implies a three-phase model, which includes “the phase of initial relevance of some topicality, the phase of its receding into the background, and the phase of its return into the limelight” (Vyugin, 2021, p. 20). That is, between the periods of the actual existence of a phenomenon and its resurrection in a new (changed) context, there is often a period of oblivion, a time of unclaimedness, “archiving” of tradition.

Importantly, the concept of recycling in no way implies that the subject of “recycling” is treated as “garbage,” something outdated and no longer required. This concept is first of all applied for tracing the cycle of existence of a phenomenon—in our case, Soviet pop songs.

As the starting point in the re-actualization of Soviet culture in post-Soviet Russia, many researchers name the *Old Songs About the Main Thing* television project [*Starye pesni o glavnom* / *Старые песни о главном*], broadcast on Channel One in 1995–2001. Not only did it arouse nostalgia for the Soviet era, but also largely determined the canons of its presentation in modern times.<sup>4</sup> *The Voice*, while not being retro-oriented, continues, nevertheless, this tradition and attracts the heritage of Soviet pop music into its orbit.

The nature of *The Voice*’s interaction with Soviet culture and, in particular, with popular music of that period can be traced back to five parameters. The first parameter is the geography of the participants; the second—the repertoire performed; the third—the figure of one of the mentors; the fourth is the participants’ timbres; and the fifth—the specifics of interpretation, that is, the performer’s reading of Soviet pop songs.

All these parameters will be considered in order.

---

<sup>4</sup>For more details, see (Zhurkova, 2021).

## GEOGRAPHICAL INCLUSIVENESS AND ETHNIC REPRESENTATION

Having analyzed the official websites of the *Idol* music competition television series in different countries, Joost de Bruin showed how global TV formats serve to signify not only national, but also regional and ethnic identities. For example, regional identity is often signified through the naming of contestants' hometowns and/or audition cities and directly refers to national identity.

Hometowns and audition towns are presented as naturally belonging to the nation; there is no discussion of contested boundaries and local specificities are not dwelled on. Rather than articulating regional identity, these citings of place merely flag the territory encapsulated by the nation. (Bruin, 2012, p. 47)

In addition, national identity is often manifested in contestants' singing of national anthems and in the audience's waving of national flags in the studio. As for the ethnic identity, de Bruin traces it by the representation of ethnic minorities among the finalists of the project in Canada and Australia. The author is surprised to find that

[w]hile Canada was one of the first countries in the world to adopt multiculturalism as a national policy, the *Canadian Idol* top 10 contestants are all white and from Anglo-Saxon backgrounds (Byers 2008). Conversely, while immigration in Australia has been historically framed by the so-called 'white Australia policy' and race relations can be tense at times (...), *Australian Idol* contestants represent a range of ethnic backgrounds and are given ample opportunities to articulate their own voices. (Bruin, 2012, p. 50)

In the Russian version of *The Voice*, there is also a place for the manifestation of all three types of identity: national, regional, and ethnic. However, the way they are labeled refers, in many respects, to the underlying ideas of Soviet culture associated with a large, multinational society and friendship between peoples.

Participants of *The Voice Russia* come from all over the country, including national republics of Bashkortostan, Dagestan, Kabardino-Balkaria, Tatarstan, the Chechen Republic, etc. A significant number of contestants are representatives of former Soviet republics—Armenia, Azerbaijan, Belarus, Georgia, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Latvia, Lithuania, Uzbekistan, Ukraine, Estonia. There are also singers from various countries of Europe, Africa, and the Americas. Elena Gritsenko and Evgeniya Aleshinskaya believe that in this international status of *The Voice Russia* lies its difference from other localized versions of the show (Gritsenko & Alyoshinskaya, 2015, p. 38).

Indeed, turning to the Joost de Bruin's method, one can see that in each season of *The Voice*, among the eight contestants reaching the semifinals there are one to six representatives of different ethnicities or citizens of former Soviet

republics. On average, the number of such contestants makes up half of all semifinalists.<sup>5</sup> More than that, representatives of ethnic minorities and former Soviet republics have often become winners of *The Voice*. They are Dina Garipova (season 1, ethnic Tatar), Sergey Volchkov (season 2, Belarus), Selim Alakhyarov (season 6, Dagestan, ethnic Lezgin), Asker Berbekov (season 8, Kabardino-Balkaria), Aleksandr Volkodav (season 10, Kyrgyzstan).

Representatives of different nationalities often designate their ethnic identity through music. The most natural way is to perform songs in one's native language, which was a characteristic feature of song festivals in the Soviet Union as well, up to such status festivals as the *Song of the Year* [*Pesnya goda* / *Песня года*]. However, the fundamental difference is that in Soviet times composers of national schools deliberately composed original estrada songs in their native languages, while in *The Voice* the contestants re-sing originally Russian songs in their national languages.

For instance, Elena Gritsenko and Evgeniya Aleshinskaya analyze the Dilyara Vagapova's (season 3) cover of *Soldier* [*Soldat* / *Солдат*] by 5'NIZZA in Tatar (Aleshinskaya & Gritsenko, 2017, p. 54). An equally vivid example is *The Horse* [*Kon' / Конь*], composed by Igor Matvienko to Alexander Shaganov's lyrics, but in the public consciousness inescapably considered a Russian folk song. In season 8 of *The Voice*, Pelageya performed it together with contestants Nurzhigit Subankulov (Kyrgyzstan) and Asker Berbekov (Kabardino-Balkaria). The song about love for the homeland was performed in three languages at once—Russian, Kyrgyz, and Kabardinian, and launched a wave of enthusiastic reviews on the web, many of them expressing joy for the revival of the idea of friendship between peoples.<sup>6</sup>

A more radical intrusion in the original musical and poetic text of a song was demonstrated in season 5 by a contestant from Cuba, William Borges Hidalgo. At the Blind auditions, he sang Nikita Bogoslovsky's *Dark Is the Night* [*Temnaya Noch' / Темная ночь*] in Spanish with a Latin American music arrangement. This interpretation changed the character and meaning of the song beyond recognition. As Leonid Agutin later admitted in the discussion with the other mentors, he was directly involved in this arrangement after hearing the harmonic identity of Cuban folk music and the famous Soviet song of the war years.

<sup>5</sup> The detailed data are summarized in the table in Appendix 1.

<sup>6</sup> Here are the most impressive commentaries to this performance on YouTube: "This is no longer a show, but something higher) Friendship of peoples, that's our strength! It is pleasant to listen to it in Russian, Kyrgyz, and Kabardian languages!"); "To strengthen interethnic relations, those who came up with this have done more than a dozen forums on this topic. It does not matter who is the first, who is the second. Artistic life does not follow these rules"; "The best performance of the semifinal) And how bright the voices of the performers sound in their native languages... How the three languages blend into one song... Once again, compliments to Meladze for the interethnic number, just a brilliant idea, it is beautiful to the extreme."

Such performances of originally Russian-language popular songs in other languages demonstrate a certain compromise in terms of ethnic representation. There is, in fact, no real contact with another culture—the participants do not sing national folk songs. There is not even the degree of appropriation of a different culture that was present in non-Russian-speaking Soviet pop songs, when composers introduced characteristic elements of national music into pop songs at the melodic, rhythmic, and harmonic levels. In this case, paradoxically, the audience gets acquainted with other cultures through recycling of its own. Parallel to recycling of the Soviet idea of friendship between peoples, Russian-language popular culture, including that of the Soviet period, is being recycled too.

In many ways, Soviet culture is the “common ground” (in the terminology of Svetlana Boym (2022)) that makes it possible to find points of contact between different countries today. For example, it is indicative that contestants from European countries that were once part of the USSR often sing Soviet hits in Russian. For example, all the songs that Intars Busulis (Latvia), participant of the 3rd season of *The Voice*, was singing in Russian, were written by Raimonds Pauls.<sup>7</sup> And in the finale of the 6th season, Ladislav Bubnar from the Czech Republic performed *Lady Carneval*,<sup>8</sup> from Karel Gott’s repertoire, singing it in two languages (Czech and Russian).

Brandon Stone, a composer and singer living in Berlin and officially representing Germany, demonstrated a rather curious example of moving towards his ethnic identity through Soviet pop music. At first, he performed only English-language pop hits; but in the quarterfinals, he came on stage with a 1995 composition from the repertoire of Tamara Gverdtsiteli, *Mama’s Eyes*,<sup>9</sup> in which there sounded characteristic intonations of Georgian music. And in the Final, Brandon Stone performed a passionate anthem of the capital of Georgia, *Tbiliso* (1959) by Revaz Lagidze, in two languages—Georgian and Russian.<sup>10</sup> Behind the shell of a polished European, it transpired, there was a charismatic Georgian temperament, which unexpectedly revealed itself in the performance of the Soviet pop song.

Brandon Stone’s strategy of moving from singing foreign songs at the stages where the decisions are made by mentors to songs in Russian when the outcome

---

<sup>7</sup> At the Knockouts, he sang *I Draw You* [*Ya Tebya Risuyu* / *Я тебя рисую*] to Andrey Dementiev’s lyrics, and in the quarterfinals—*I Love You More Than Nature* [*Ya Lyublyu Tebya Bol’she Prirody* / *Я люблю тебя больше природы*] to the lyrics of Yevgeny Yevtushenko.

<sup>8</sup> Music by Karel Svoboda, lyrics by Jiří Štaidl, Russian text by Onegin Gadzhikasimov. Here and below, when the song is mentioned again, the authors are not indicated.

<sup>9</sup> *Mama’s Eyes* [*Maminy Glaza* / *Мамины глаза*]. Music by Evgeny Kobylansky, lyrics by Simon Osiashvili.

<sup>10</sup> *Tbiliso* [*Тбилисо*]. The song was written to Petre Gruzinsky’s lyrics, Russian text by Mikhail Kvaliashvili and Vadim Semernin.



of the competition is determined by the viewers' vote, is quite standard within the framework of this projects. The implication is that the English-language repertoire helps to better demonstrate vocal abilities for the professional jury, while Russian-language songs are necessary to elicit viewers' emotional response (Aleshinskaya & Gritsenko, 2017, p. 47). In the case of Brandon Stone, the appeal to local popular music coincided, firstly, with the disclosure of his true ethnic identity, and, secondly, with "time travel," when a common language with the viewers was found through a return to the heritage of the Soviet era.

Recourse to the hits of the Soviet era, however, does not always lead to the disclosure of ethnic identity and establishing a convincing contact with the audience. At times this tactic works in the opposite way, turning well-known songs into a cheap absurdist razzmatazz. Such was the case with Arsen Mukendi, an African-American singer from Congo. At the Battles stage, he dueted with Victoria Karachun and performed *Conversation with Happiness*<sup>11</sup> from the 1975 movie *Ivan Vasilievich Changes Profession* directed by Leonid Gaidai. In the original context of the film, this song, on the one hand, was the star hour of the artistic nature of the swindler George Miloslavsky; and on the other hand, it raised philosophical questions about the hero's search for his destiny. In the context of the show, it turned into a reckless lounge schlager with cartoon puppets of characters.

In the finale of the show, Arsen Mukendi performed *I'll Take You to the Tundra*.<sup>12</sup> In Soviet times, this song was strongly associated with the small peoples of the north, as it was sung in the voice of the reindeer herder. It was not without reason that its most famous performer on the Soviet stage was Kola Beldy, ethnic Nanai. Showrunners of *The Voice* leveled a conditional Chukcha with an African-American on the principle of exoticism, ironically playing on the geographical polarity of their regions of residence. They dressed the dark-skinned performer in a fur coat, turning the search for ethnic identity into quasi-colonial bacchanalia.

Thuswise, *The Voice*, like the all-Union song festivals in Soviet times, strives for geographical comprehensiveness and maximum representation of various ethnic groups within the framework of the television project. This representation, however, turns out to be nominal and very conditional. It does not imply any musical immersion into a different culture, but is limited to a linguistic and, at most, an arranged reworking of the culture of the titular nation. Singers from non-European nations in no way represent their national musical tradition. Quite the contrary, they are encouraged to copy as closely as possible the vocal technique of the Western European tradition, be it pop or academic style.

---

<sup>11</sup> *Conversation with Happiness* [*Razgovor so Schast'em / Разговор со счастьем*]. Music by Aleksandr Zatsepin, lyrics by Leonid Derebenyov

<sup>12</sup> *I'll Take You to the Tundra* [*Uvezu Tebya ya v Tundru / Увезу тебя я в тундру*]. Music by Mark Fradkin, lyrics by Mikhail Plyatskovsky.

Often, the material for recycling is the culture of the Soviet period, as it is the most familiar, universal and already containing characteristic elements of other national cultures. Some singers do come to their true ethnic identity through Soviet pop music (like Brandon Stone), while others ineptly try on a xenogenic outfit, distancing themselves as much as possible from their original identity (like Arsen Mukendi).

## REPertoire POLICY

The next point in recycling of Soviet culture in *The Voice Russia* is the repertoire policy. Here we can turn to statistics and count the number of songs performed on the show that can be attributed to Soviet popular music.

In the context of this article, the concept of Soviet popular music is interpreted as broadly as possible—primarily, in relation to chronological and socio-cultural principles. In this sense, the Soviet popular music comprises not only the compositions of recognized Soviet composers and songwriters, but also bardic songs, and pop songs by late Soviet bands, like Laskovyi Mai. The conglomerate of Soviet popular music also includes the work of young composers who in the 1980s were just beginning their career—among them, for example, Viktor Reznikov, early Igor Nikolaev, and Igor Krutoy.

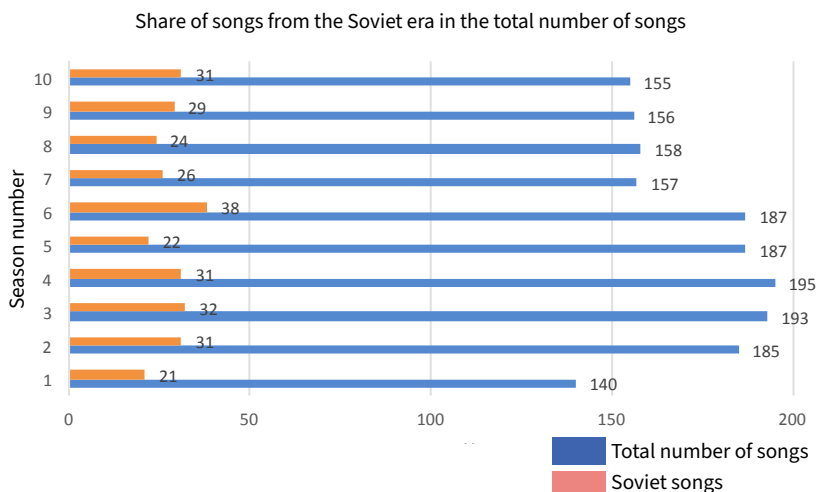
Strictly speaking, it is problematic to classify all of the above examples as Soviet estrada—if by Soviet estrada we mean only the officially approved and ideologically aligned popular songs. However, Soviet popular music was never monolithic in its essence. Very often, songs that were in open confrontation with the Communist party's policy gained nationwide popularity. (Suffice it to recall Alla Pugacheva's lyrical heroine in the mid-1970s and 1980s, for whom the search for personal happiness, freedom of self-expression, and the sharpness of emotions became the meaning of life in disregard of any external institutions and social dogmas.) Sometimes, on the contrary, the party itself encouraged and nurtured outwardly countercultural musical trends—ranging from structural support for VIAs (vocal and instrumental ensembles), which were assigned to regional philharmonic societies and allowed to rehearse on their premises (Tsuker, 2012, pp. 79-80), to the organization of the first rock festival *Spring Rhythms: Tbilisi-80* under the auspices of the Ministry of Culture of the USSR.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> This patronage was mentioned by Alexandr Kutikov, bass-guitarist and soloist of the Soviet rock band Mashina Vremeni, in his interview at Svetlana Sorokina's *Program Parade* [Programma

That is why the category of popular music of the Soviet period also included Soviet rock songs, in particular the compositions of Andrey Makarevich\*, Viktor Tsoi and the Bravo band created before 1991. Despite the oppositional, countercultural message of Soviet rock, it was inseparable from the socio-cultural conditions and times in which the musicians lived. According to the song count, over the course of ten seasons of the project, the number of Soviet pop songs fluctuated within 16% on average. Falling out of this trend are season 5, when the number of Soviet songs went down to 11.7%, and seasons 6 and 10, when it increased to 20%.

Diagram 1



The reasons for these fluctuations are directly related to the figure of one of the mentors—Alexander Gradsky. He was absent in season 5, triumphantly returned in season 6 and passed away in the middle of the recording of season 10. Not only Gradsky determined the repertoire of his own team, but also tangibly influenced the preferences of his colleagues. Seeing how advantageous—from the point of view of demonstrating vocal abilities—are the hits by Aleksandra Pakhmutova, Arno Babajanian, Mark Minkov, Alexey Rybnikov, Aleksandr Zatsepin and many other Soviet composers, the other mentors of the project—Leonid Agutin, Dima Bilan, Pelageya, Valery Syutkin, Grigory Leps—also began to give their mentees this vocally and dramaturgically challenging music.

*Peredach / Программа передач*] dedicated to the *Spring Rhythms: Tbilisi-80* all-Union rock festival. 5TV Channel, 03.09.2010. Retrieved June 1, 2023, from <https://www.youtube.com/watch?v=r1DppbLJYIs&t=216s> (27.06.2023).

The role of Alexander Gradsky as a living symbol of Soviet pop music in *The Voice* will be discussed separately. And now, let us dwell on the themes and character of the Soviet songs performed on the show.

The greatest demand was for poster lyrical ballads with an impressive range both in vocal part and dramatic experience. The record-breakers were *They Don't Renounce Loving*<sup>14</sup> by Mark Minkov and *I'm Dreaming About You*<sup>15</sup> by Aleksei Mazhukov, performed six times each. Arno Babajanian's *Nocturne*,<sup>16</sup> *I'll Pick Up the Music*<sup>17</sup> by Raimonds Pauls, and Aleksandra Pakhmutova's *How Young We Were*<sup>18</sup> were performed five times each. Four times were presented Pakhmutova's *Belovezhskaya Pushcha*,<sup>19</sup> Minkov's Monologue, or Requiem [Monolog (Rekviem) / Монолог (Реквием)] to poems by Marina Tsvetaeva, and *I Will Never Forget You*<sup>20</sup> by Alexey Rybnikov.

A starting point in the history of recycling not only Soviet pop music, but Soviet culture in general, was the television project *Old Songs About the Main Thing* (1996–2001). And even since the time of that project, there has been a big problem with the re-actualization of national patriotic songs, which remains relevant to this day. There have actually been no patriotic songs proper in the show, yet there have been three categories of compositions close to this theme.

The first category is lyrical songs of the Great Patriotic War and postwar ballads written in memory of fallen soldiers and children. Such are the already mentioned *Dark Is the Night*<sup>21</sup> (1943) by Nikita Bogoslovsky, *Cranes*<sup>22</sup> (1969) by Yan Frenkel, *Ballad About Mother*<sup>23</sup> (1974) by Evgeny Martynov, *Panama Hats* [*Panamki* / *Панамки*] (1981) by the bard Vadim Egorov. Noteworthy is that in all these songs not heroism and patriotism, but personal, very dramatic and tragic experience of war is brought to the fore.

The second category of near-patriotic songs includes ballads about the native land and nature. Among them are *Volga*<sup>24</sup> by Mark Fradkin, the already mentioned *Belovezhskaya Pushcha* and *Vologda* by Aleksandra Pakhmutova, *Tbiliso* by Revaz Lagidze, and *Russian Field*<sup>25</sup> by Yan Frenkel. As in the case of war

<sup>14</sup> *They Don't Renounce Loving* [*Ne Otrekayutsya, Lyubya* / *Не отрекаются, любя*]. Lyrics by Veronika Tushnova.

<sup>15</sup> *I'm Dreaming About You* [*Ty Snish'sya Mne* / *Ты снишься мне*]. Lyrics by Nikolai Shumakov.

<sup>16</sup> *Nocturne* [*Noktyurn* / *Ноктюрн*]. Lyrics by Robert Rozhdestvensky.

<sup>17</sup> *I'll Pick Up the Music* [*Podberu Muzyku* / *Подберу музыку*]. Lyrics by Andrei Voznesensky.

<sup>18</sup> *How Young We Were* [*Kak Molody My Byli* / *Как молодые мы были*]. Lyrics by Nikolai Dobronravov.

<sup>19</sup> *Belovezhskaya Pushcha* [*Беловежская пуща*]. Lyrics by Nikolai Dobronravov.

<sup>20</sup> *I Will Never Forget You* [*Ya Tebya Nikogda Ne Zabudu* / *Я тебя никогда не забуду*]. Lyrics by Andrei Voznesensky.

<sup>21</sup> *Dark Is the Night* [*Temnaya Noch'* / *Темная ночь*]. Lyrics by Vladimir Agatov.

<sup>22</sup> *Cranes* [*Zhuravli* / *Журавли*]. Lyrics by Rasul Gamzatov.

<sup>23</sup> *Ballad About Mother* [*Ballada o Materi* / *Баллада о матери*]. Lyrics by Andrei Dementiev.

<sup>24</sup> *Volga* [*Bolga*]. Lyrics by Lev Oshanin.

<sup>25</sup> *Russian Field* [*Russkoe Pole* / *Русское поле*]. Lyrics by Inna Goff.

ballads, these songs appeal to universal, eternal values and present the feelings in the first person, without any appeal to the collective “us.” There are references to regional toponyms, but no Soviet ideology postulates; these songs are universal in their admiration of nature.

Finally, the third category of songs close to the patriotic discourse is formed by compositions of, strictly speaking, non-Soviet estrada, but which reflected on the country’s historical past, trying to create an image of new heroes with a pronounced civic stance and offering their own formula of the “Russian spirit.” This direction was opened by the song *Former Sub-Yesaul* [*Byvshiy Pod’esaul* / *Бывший подъесаул*], written by Igor Talkov in 1990, and continued with the hits of the early 1990s: *Yesaul* [*Esaul* / *Есаул*] (1991) and *Officers* [*Ofitseri* / *Офицеры*] (1993) by Oleg Gazmanov, *The Horse* [*Kon’* / *Конь*] (1994) and *Combat* [*Kombat* / *Комбат*] (1995) by the composer Igor Matvienko to Shaganov’s lyrics, performed by the patriotic rock band Lyube.

Despite being composed thirty years ago, within *The Voice* the rhetoric of these songs was implied to be timeless, as they managed to combine the proclamatory character inherited from Soviet patriotic songs with a sincere faith in the new Russia. It is indicative that all these compositions were presented closer to the season finale, becoming an expression of the new civic lyrics, so necessary in terms of status for the main federal channel on which the show was broadcast.<sup>26</sup>

The theme of labor and professional vocation, which was an indispensable component of Soviet pop music, has undergone a similar semantic transformation. On the one hand, there were no Soviet songs in *The Voice* about people of various professions at all. But, on the other hand, throughout all the seasons, the participants of the show turned to the theme of the fate of an artist, primarily singing iconic songs from the repertoire of Alla Pugacheva: from the famous *Harlequin*<sup>27</sup> and *The Woman Who Sings*<sup>28</sup> to *When I’m Gone*<sup>29</sup> and the already mentioned Mark Minkov’s *Requiem*. These songs, dedicated to the dramatism of the artist’s fate, the hard-to-achieve and fleeting nature of fame, sounded especially acute within the framework of the singing competition, at the stake of which were national love and professional self-realization.

<sup>26</sup> In her article, Pia Majbritt Jensen discusses the importance of channel politics in adapting global show formats. Comparing the Danish and Australian adaptations of the *Idol*, she concludes that the differences between the two countries’ versions of the show “depend more on which specific channels broadcast the adaptations, the competitive situation in the media system, production values of the adaptations, funding regimes, demographic target audiences, content regulation and media policies than on cultural values and national mentalities” (Jensen, 2012, p. 28).

<sup>27</sup> *Harlequin* [*Arlekin* / *Арлекино*]. Music by Emil Dimitrov, Russian lyrics by Boris Barkas.

<sup>28</sup> *The Woman Who Sings* [*Zhenshchina, Kotoraya Poet* / *Женщина, которая поет*]. Music by Alla Pugacheva and Leonid Garin, lyrics by Kaisyn Kuliev.

<sup>29</sup> *When I’m Gone* [*Kogda Ya Uydu* / *Когда я уйду*]. Music by Alla Pugacheva, lyrics by Ilya Reznik.

Thus, from a numerical perspective, the number of songs from the Soviet era in *The Voice* was relatively small. But extremely important is the fact that most of these songs were performed at the Blind auditions, when contestants needed to make a first impression on the jury, and in the semifinals and finals, when the fate of the contestants was in the hands of the viewers.

In my opinion, there are two reasons for the demand for Soviet pop songs at these stages. Firstly, these songs competed with English-language pop music in terms of external effect, and the contestants could demonstrate their vocal and artistic range. Secondly, Soviet pop music evoked an unconditional emotional response from the viewers, whose opinion was decisive at the final stages of the project.

The success of this strategy is no coincidence. Let us consider China, for instance, where the predominant audience of musical talent shows is teenagers, familiar with modern technologies and using them to unite in fan groups (Liu, 2020, p. 539). In Russia, on the other hand, the main audience of *The Voice* is the older generation, which is confirmed by *the Mediascope* statistics for 2019–2021.<sup>30</sup> According to these data, the number of viewers of *The Voice* aged from 4 to 17 years old and from 18 to 35 years old fluctuates within 1–2%; the number of viewers from 36 to 59 years old reaches on average 5–6%; and in the category 60+, it goes up to 10–12% of the total audience in each age group.<sup>31</sup> Thus, in terms of emotional impact on the “minds and hearts” of the show’s key audience, Soviet estrada songs have an undoubted advantage.

However, as in many other media examples of Soviet pop music recycling, the genre palette of songs underwent a significant “purification.” The most popular genre was dramatic love ballads, in which the belonging to the Soviet era was not so obvious and pronounced. Another demanded genre was songs about Russian nature, in which the ideological component was also muted, and the universal admiration of the nature’s beauty came to the fore. Finally, songs about the artist’s fate, which directly correlated with the dramaturgy of the show itself, played a significant role in the repertoire of the contestants.

---

<sup>30</sup> I would like to sincerely thank Professor Alexander Sharikov of the HSE University for the provided data.

<sup>31</sup> See Appendix 2.

## THE FIGURE OF ALEXANDER GRADSKY

Alexander Gradsky became a living symbol of the Soviet estrada in The Voice. On many occasions his fellow mentors and participants referred to him as the most authoritative judge, and he was the “honor and conscience” of the entire project. It was he who gave the most accurate, detailed and professionally substantiated comments. In his team, there were always the strongest participants from the vocal point of view, and the winners of the show were often his mentees.<sup>32</sup>

No wonder that Gradsky's own musical background largely influenced the repertoire performed by his teams in the course of the project. In Soviet times, Alexander Gradsky successfully balanced between rock music (Skomorokhi band, the rock opera Stadium) and official pop music (collaborations with Aleksandra Pakhmutova, David Tukhmanov, Yuri Saulsky). As one of the mentors in The Voice, Gradsky actualized for the general public unexpected, half-forgotten hits of the Soviet time. Some of them he even wrote himself: such are Lullaby<sup>33</sup> from the film A Lover's Romance (1974) directed by Andrei Konchalovsky, or the song With My Face Pressed Against the Glass.<sup>34</sup> Also, Gradsky performed such unremembered masterpieces as Song of the Ship<sup>35</sup> by Eduard Artemyev from the 1974 film At Home Among Strangers directed by Nikita Mikhalkov; Once Upon A Time<sup>36</sup> by David Tukhmanov from the legendary record How Beautiful The World (1972) or, for example, took part in the recording of Gennady Gladkov's songs<sup>37</sup> for the cartoon Blue Puppy (1976) directed by Yefim Gamburg.

These compositions considerably expanded the familiar list of Soviet pop songs, partly “worn out” by constant performance. Dramatic, bright, vocally virtuosic, with a wide range of feelings—these songs, rediscovered by Gradsky, created a new image of Soviet pop music, far from sterile elegance and emotional restraint. Moreover, they turned out to be incredibly consonant with modernity, that is, timeless in their artistic value.

<sup>32</sup> There were only two times when Alexander Gradsky's students took the second place (season 4—Mikhail Ozerov, season 10—Alisher Karimov). In all other seasons when Gradsky was among the mentors, the winners of the project were his mentees: Dina Garipova (season 1), Sergey Volchkov (season 2), Aleksandra Vorobyova (season 3), Selim Alakhyarov (season 6).

<sup>33</sup> *Lullaby* [*Kolybel'naya* / *Колыбельная*]. Lyrics by Natalia Konchalovskaya. The song was performed at the season 2 Knockouts by Angelina Sergeeva.

<sup>34</sup> *With My Face Pressed Against the Glass* [*K Steklu Pril'niv Litsom* / *К стеклу прильнув лицом*]. Original lyrics by Paul Éluard, Russian lyrics by Maurice Waksmaher. The composition was performed at the season 4 Finals by runner-up Mikhail Ozerov.

<sup>35</sup> *Song of the Ship* [*Pesnya o Korable* / *Песня о корабле*]. Lyrics by Natalia Konchalovskaya. The composition was performed at the season 3 Knockouts by Andrey Lefler.

<sup>36</sup> *Once Upon a Time* [*Zhil-Byl Ya* / *Жил-был я*]. Lyrics by Semyon Kirsanov. The song was performed at the season 3 Knockouts by Stanislas Vitort.

<sup>37</sup> Lyrics by Yuri Entin. The medley on the songs to the cartoon was performed at the season 6 Battles by Svetlana Syropaytova and Dmitry Yankovsky.

More than once has Alexander Gradsky joined his students on stage, literally connecting the Soviet estrada with the modern stage in the flesh. Gradsky's performances on the show were not flawless in terms of vocal professionalism. Age manifested itself not only in the physical state of the vocal apparatus, but also in excessive sentimentality. The singer often could not control the emotions that overwhelmed him during the performance, which adversely affected the sound of his voice.

Nevertheless, every Gradsky's appearance on stage as a singer was a great success with the public. In terms of recycling, the most unusual performance of Alexander Gradsky was his appearance in the finale of the 10th season in a "duet" with his mentee Alisher Karimov. By the time of the season 10 finale, Gradsky was no longer alive, but modern technology made it possible to reincarnate the maestro.

The song *How Young We Were* was chosen for the performance. Firstly, this composition was the singer's "business card" and was part of his golden repertoire. Secondly, its philosophical content, balancing between farewell to youth and reflection on the life's journey coming to an end, was in perfect harmony with the dramaturgical idea of the show.

The showrunners combined a recording of Gradsky's duet with another of his mentees, Mikhail Ozerov (season 4 Final) with a live performance of the song by Alisher Karimov on air, accompanied by an orchestra in the studio. Gradsky's performance was projected in close-up on the stage. The hall was plunged into darkness and lit up by the waving flashlights of smartphones of the audience.



Fig. 1. Alisher Karimov and Alexander Gradsky. *How Young We Were*. Voice-10, Final. Fragment of the episode of December 30, 2021. Channel One. 1 min. 44 sec. Screenshot of the author<sup>38</sup>

<sup>38</sup> See the image source: <https://www.1tv.ru/shows/golos-10/vystupleniya/alisher-karimov-i-aleksandr-gradskiy-kak-molody-my-byli-final-golos-10-fragment-vypuska-ot-30-12-2021> (01.06.2023).





Fig. 2. Alisher Karimov and Alexander Gradsky. *How Young We Were*. Voice–10, Final. Fragment of the episode of December 30, 2021. Channel One. 2 min. 00 sec. Screenshot of the author<sup>39</sup>

The spectacle took on a mystical character. Gradsky, giant in proportion to other participants, appeared as alive. The illusion that maestro continued to sing from the underworld was complete. He started as if on direction of the conductor from the studio, in a gentlemanly way let his mentee to solo, and his face, projected in close-up, lived all the emotions of the song. Symbolic was also the final tonic: major instead of the supposed minor, a method well-known since the times of Bach, indicating the connection with the higher forces, creating the effect of “visually” audible enlightenment.

In this performance, not only the Soviet pop song itself was recycled, but also the figure of its performer. Alexander Gradsky seemed to come to life and was incorporated with the help of modern technologies into the live performance. Tellingly, between the singer’s death and his reincarnation there was an extremely short time interval, the period of oblivion actually wiped out, and Alexander Gradsky continued his stage life immediately after his death.

<sup>39</sup> See the image source: <https://www.1tv.ru/shows/golos-10/vystupleniya/alisher-karimov-i-aleksandr-gradskiy-kak-molody-my-byli-final-golos-10-fragment-vypuska-ot-30-12-2021> (01.06.2023).

## TIMBRES OF VOICES AND VOCAL TRAINING

The next parameter by which we can trace the connection between *The Voice* and the Soviet estrada is the timbres of the participants' voices and their vocal technique. My thesis is that the show brings back the fashion for trained, powerful and velvety voices of the Soviet estrada. As Vadim Ponomarev, a columnist for *Musical Journal* [*Muzykal'nyy Zhurnal*], noted when analyzing the success of the first season of *The Voice*, "the mass audience has missed a beautiful voice, a well-trained and processed vocal with logical accents and clean open notes" (Ponomarev, 2013, p. 121).

Continuing his arguments, the critic marked the large number of participants with an academic vocal school and sees this as a specific feature of "the Russian version of the competition—in other countries, classical repertoire was almost never sung" (Ponomarev, 2013, p. 122). Indeed, over the ten seasons of the television project, among its participants there were quite often singers with an academic background—students and graduates of classical singing departments, soloists of opera theaters or military ensembles. More than that, they were often among the top three winners of *The Voice*.

It is noteworthy that female opera voices were in much less demand than male voices. Firstly, they were often sifted at the stage of Blind auditions, with a wording of insufficient training<sup>40</sup> or, more truthfully, indicating their belonging to the "other league" of music.<sup>41</sup> Secondly, the opera singers who did appear on the show rarely staked on opera repertoire.<sup>42</sup> Rather, they "seasoned" popular songs with opera arias, demonstrating their vocal plasticity and creative versatility. For example, of the ten songs performed by Elmira Kalimullina, runner-up of the first season of *The Voice*, only two were related to classical music.<sup>43</sup> Elena Minina, who reached the season 4 semifinals, turned to an opera aria only once<sup>44</sup> over the course of the show; in the semifinals, she sang a "compromise" *Anyuta's Song* by Isaak Dunayevsky, the canonical performance of which implies mastery of academic vocals. Thus, those few female participants with a classical training

<sup>40</sup> For instance, at the Blind auditions Gradsky repeatedly pointed out breathing mistakes to the contestants performing Dalila's aria from Camille Saint-Saëns' opera *Samson et Dalila*. In season 2 it was Aleksandra Zaikina, and in season 4 it was Marianna Vagida.

<sup>41</sup> This is how Leonid Agutin explained to Natalia Kirillova at the season 5 Blind auditions why the mentors did not turn around.

<sup>42</sup> An exception here is the example of Svetlana Feodulova, coloratura soprano, who managed to reach the middle of the 2nd season of *The Voice*, demonstrating vocal equilibrium on taking prohibitively high notes.

<sup>43</sup> For example, at the Knockouts, Elmira Kalimullina performed Carmen's aria *Habanera* from the opera by Georges Bizet; and one of her songs for the Final was *Adagio* of Remo Giazotto, wrongly attributed to Tomaso Albinoni.

<sup>44</sup> Elena Minina performed Loretta's aria *O Mio Babbino Caro* from Giacomo Puccini's opera *Gianni Schicchi* in the quarterfinals of the show.

who made it to the project, often hid, masked their professional background and rarely turned to Soviet pop songs in order to “fit into the format” of the pop music singing competition.

For male participants with an academic vocal school background, the strategy was exactly the opposite. Firstly, they were much more numerous than women, and they reached the final stages of the project much more often and even became its winners. Secondly, one of the common and successful strategies of “mimicry” for the TV show format among singers with a classical training was the insistent referring to the repertoire of Soviet pop music and imitating the vocal and performing manner of specific singers.

The first precedent of this kind was the participation in season 1 of *The Voice* of Evgeny Kungurov, soloist of the Novaya Opera Theatre, who reached the semifinals. Of the seven songs he performed during the project, five were the “golden fund” of Soviet pop music—from Aleksandr Zatsepin’s *Conversation with Happiness* to *Blue Eternity*<sup>45</sup> and *Nocturne* from the repertoire of Muslim Magomayev. To top it off, at the out-of-competition performances, Kungurov had the opportunity to sing the iconic song *Hope*<sup>46</sup> by Aleksandra Pakhmutova together with Iosif Kobzon himself.

Sergey Volchkov, a participant of the second season, strove for complete identity with Muslim Magomayev, not only in terms of voice timbre and repertoire, but also in the manner of holding himself on stage. *Melody*,<sup>47</sup> *Give Me My Music Back*,<sup>48</sup> *I Love You, Life*,<sup>49</sup> *Blue Eternity*, *I’ll Pick Up the Music* and twice the *Aria of Mister X* from Emmerich Kálmán’s operetta *The Circus Princess*—quite a representative list of songs performed by this singer at the show. Low, velvety, well-positioned voice, formal suit, statics uncharacteristic for modern variety show, concentration on the sound of the voice and the trademark gesture of wide open arms—all these components unambiguously referred to the image of the Soviet entertainer and eventually led Sergey Volchkov to winning the show. The unconcealed reincarnation of the Soviet estrada found a powerful response from viewers.

Subsequently, a similar strategy based on the reincarnation of the image of a Soviet singer led to the victory of Selim Alakhyarov in season 6 of the project and Petr Zakharov in season 7. However, both participants found ways to push

<sup>45</sup> *Blue Eternity* [*Sinyaya Vechnost’* / Синяя вечность]. Music by Muslim Magomayev, lyrics by Gennadiy Kozlovsky.

<sup>46</sup> *Hope* [*Nadezhda* / Надежда]. Lyrics by Nikolai Dobronravov.

<sup>47</sup> *Melody* [*Melodiya* / Мелодия]. Music by Aleksandra Pakhmutova, lyrics by Nikolai Dobronravov.

<sup>48</sup> *Give Me My Music Back* [*Verni Mne Muzyku* / Верни мне музыку]. Music by Arno Babajanian, lyrics by Andrei Voznesensky.

<sup>49</sup> Music by Eduard Kolmanovsky, lyrics by Konstantin Vanshenkin.

the boundaries of the Soviet repertoire without losing touch with the bygone era. For instance, Selim Alakhyarov performed songs of “underground” songwriters Vladimir Vysotsky and Viktor Tsoi. And Petr Zakharov re-sang foreign hits of that period with Russian lyrics—for example, *Love Story*<sup>50</sup> by Francis Lai and *Je Suis Malade*<sup>51</sup> from the repertoire of Dalida.

It is important to note that almost all of the above mentioned singers with an academic school, who reached the final stages of the show, belonged to Alexander Gradsky’s team. The exception is Petr Zakharov, who was a member of Konstantin Meladze’s team. But even in the absence of Gradsky that season, Zakharov continued, both in repertoire and timbre, the trend set by the maestro. Thus, recycling of Soviet pop music in the show was separated from the figure of its particular representative and reached a new level. The demand for trained, powerful voices became a mainstream, an independent trend, at least within the framework of the project.

This trend was also confirmed by the 10th season, which turned out to be Alexander Gradsky’s last one. The second place in the 10th season, after the death of his mentor, was taken by Alisher Karimov. He also has an academic vocal training and minimizes visual and gesture effects in his performances, relying on the sound of his voice. The prevalence of Soviet pop songs in his repertoire was a kind of tribute to his departed mentor. In this case, there was an additional symbolic load in the songs—in addition to demonstrating the vocal abilities of the contestant, they were supposed to convey the grief of the loss. In addition to the already mentioned “joint” performance of *How Young We Were*, the audience heard Alexey Rybnikov’s *Naval Officers’ Romance (I Will Never Forget You)* and Arno Babajanian’s *Nocturne*. Thuswise, the repertoire presented by Alisher Karimov confirmed the fashion for recycling Soviet pop music and at the same time transcended it, becoming a symbolic gesture, a tribute to both the bygone era and the singer who left this world.

However, it would be unfair to reduce the variety of timbres that sounded both on the Soviet stage and within the framework of *The Voice* project to the one type of a trained, low, velvety voice. According to the laws of cover-shows, which will be discussed in detail below, many contestants in their performances tried to come as close as possible to the timbres of the original performers of the selected songs. For example, when performing *The Woman Who Sings*,<sup>52</sup> Nargiz Zakirova tried to imitate Alla Pugacheva’s characteristic timbre and manner of singing. And

---

<sup>50</sup> Lyrics by Carl Sigman, Russian text by Robert Rozhdestvensky.

<sup>51</sup> Music by Alice Dona, lyrics by Serge Lama. The Russian text of the song was written by the contestant himself.

<sup>52</sup> *The Woman Who Sings* [*Zhenshchina, kotoraya poet / Женщина, которая поёт*]. Music by Leonid Garin and Alla Pugacheva, original lyrics by Kaisyn Kuliev, translated by Naum Grebnev.

in the semifinals of the 3rd season, Yaroslav Dronov managed to make his voice sound very similar to the timbre of Valery Kipelov for the rock song *I Am Here*<sup>53</sup>.

But the most remarkable in this context was the timbre of Yury Yushkevich's voice from Dima Bilan's team in season 5. A young countertenor with the wide smile of a Soviet Pinocchio—Buratino, during his participation on the show managed to sing only one song directly related to Soviet culture—Eduard Artemyev's vocalization *Admirers* [*Poklonniki* / *Поклонники*] from the 1975 film *A Slave of Love* directed by Nikita Mikhalkov. But with his sunshine appearance, and the pure, high timbre, and Franz Schubert's *Ave Maria*, which he had sung at the Blind auditions, he reminded the iconic idol of the Soviet era—the Italian wonderkid singer Robertino Loretto. Yury Yushkevich has significantly expanded both the range of timbres on the project and the range of the concept of Soviet estrada.

Summarizing all of the above, we should note the duality of the fashion for timbres in *The Voice*. On the one hand, it is quite natural that within the framework of cover shows, which quite strongly limit performers in demonstrating their individuality through the unique character of songs, competitive advantage is given to those who have professional vocal training, including in academic singing. Such singers have a much better command of their vocal apparatus, are better able to cope with stage excitement and, most importantly, already have a matured ("tried and tested") repertoire. On the other hand, the priority direction of *The Voice* is pop music. Classical music, if appears on the show at all, is present only as famous opera arias, as an non-format attraction in mastery of bel canto.

Therefore, a compromise, especially popular among male singers, is Soviet pop songs. With their help, contestants can demonstrate their extraordinary vocal talent without departing from the format of the TV show, and win the affection of viewers preferring songs in Russian. Thus, the fashion for well-trained, powerful, predominantly low voices, which directly refer to the timbres of popular singers of the Soviet era, is returning. And in order to understand to what extent the "copy" is indistinguishable from the "original," we should turn to the issue of song interpretation.

## VECTORS OF INTERPRETATION

In one of his interviews in 2023, Yaroslav Dronov, who by that time had gained impressive popularity under the stage name Shaman, was asked about his participation in *The Voice* in 2014. He said:

<sup>53</sup> *I Am Here* [*Ya Zdes'* / *Я здесь*]. Music by Valery Kipelov, lyrics by Margarita Pushkina.

The main problem with most television contests is that participants perform other people's songs, that is, they become known as cover musicians. But real popularity can only come from one's own unique material. (...) At the time when I participated in these contests, I had already matured as a performer and got my few minutes of fame, but as an author, I was completely green at that time. (Barabanov, 2023, p. 4)

This statement of the musician summarizes a previously discussed and very significant (from a musical point of view) flaw of talent shows—an extremely limited space for creative expression.<sup>54</sup> On the one hand, the format of such projects is already a form of recycling, that is, based on the reworking of well-known pop music. And on the other hand, the participants of the show are supposed to demonstrate their uniqueness, originality, and distinctiveness. To do this by singing other people's songs is extremely difficult, but not impossible. A narrow, but still existing space for creative maneuvering is the performing interpretation.

For example, covers in rock music imply a significant reworking of the original source material. Michael Rings outlines a whole range of possible interpretations, when, for example, modern metal and pop-punk bands offer an ironic reading of pop hits of the '80s; or when new, emerging artists re-sing the well-known songs in unexpected genres—heavy rock turns into bluegrass (a kind of country style), hip-hop becomes bossa nova, etc. The researcher notes that, as with the film remakes, in cover versions of pop and rock songs

perfect replication of the original is not generally the ideal according to which a cover version is created or evaluated. On the contrary, the covering artist is expected to depart to at least some degree from the earlier version; in fact, most musicians treat the practice of covering as an opportunity to offer their own unique spin on previously recorded material. (Rings, 2013, p. 56)

*The Voice*, addressing Soviet pop songs, constantly balances between two strategies of performing interpretation. Most of the contestants strive for complete identity, indistinguishability from the original (canonical) version of the performance. Such a “word-for-word” reincarnation of a song from the past is seen as a special skill, similar to the skill of virtuoso copyists of paintings. Another part of the contestants, much smaller in number, radically rethinks the songs of the Soviet time, striving to show their originality and uniqueness by significantly changing the well-known musical material.

---

<sup>54</sup> Robert Tschudi conducted an in-depth study on the fate of participants in Polish musical talent shows, including *The Voice of Poland*. Among the positive changes for the contestants, he points to the developing careers, growing popularity and improving financial situation thanks to the prizes. And “[n]egative changes occur when the vision of the benefits offered by the program does not happen a participant's life in a beneficial way, and even makes it more difficult” (Chudy, 2018, p. 85).

These two vectors in the interpretation of Soviet pop songs give rise to many related questions. How accurately do contemporary performers manage to reproduce the original sound and aura of Soviet pop music? Is it possible to identify the specific stratum of songs that undergo the most significant reworking? What techniques do the authors of radically different cover versions turn to in order to demonstrate their performing identity? Finally, which of the two strategies is more promising in terms of success with the audience?

When striving to recreate verbatim the original version of a Soviet pop song, the control markers are, 1) the identity of the arrangement, and 2) the timbre of the singer's voice and performance style. A convincing effect occurs only when both these parameters match the original. Such was the case of Sergey Volchkov, whose victory in the second season of the project was based on the reincarnation of Muslim Magomayev's voice timbre and performing manner. The orchestra also strove for indistinguishability, reproducing the arrangement of Magomayev's hits as accurately as possible.

However, the identity of the arrangement to the original song combined with the discordancy in the singer's timbre and performance style can lead to a controversial result. This is what happened in the case with Alexandra Belyakova and the song *Cranes* by Yan Frenkel in the season 2 quarterfinals. The creators of the show clearly wanted to reproduce all the canonical elements of the original performance of this song: they invited a full symphonic dance orchestra and a children's choir, recreated the arrangement with numerous timbre undertones and the original calm tempo. Still, the effect was discomforting due to the inconsistency of the singer's voice and manner of performance with the original. Firstly, Alexandra Belyakova used sexualized aspirations, so typical of Western vocal school, but completely inappropriate in the context of Soviet pop music. Secondly, she clearly lacked support in her voice and competent breath distribution to sustain long notes at the end of phrases. Finally, her appearance emphasized a sexually attractive body (bright makeup, deep cleavage, open shoulders), which again went against the content and character of the song.

Alexandra's fiasco was largely due to the extremely difficult theme of the song—the memory of soldiers who died in the Great Patriotic War. The feelings of a mother who lost her son do not allow even a shadow of insincerity, so, in addition to the competent vocal performance, the song requires a convincing living through the story.

However, it would be unfair to say that the format of a modern vocal show is obviously unsuited to reflect such emotionally complex and grievous themes. Lora Gorbunova's performance of *Panama Hats* (1981) in the sixth season showed that war lyrics can find adequate expression within such a project. The singer managed to convey the drama of the unlive lives of children who died

during the Great Patriotic War by constantly switching pitch registers—going from hyper-emotional singing every note with her guts to distantly reciting the tragic events of the war. Lora Gorbunova stood in front of the microphone like a stoop, minimizing external movements, which concentrated the audience's perception on the content of the song.

But even this interpretation was far from the initial sound, radically reworking the original. Vadim Egorov's author performance of *Panama Hats* was an example of Soviet bardic lyrics: he sang it to his guitar, with no strain, with the emphasized simplicity of form and intimate-chamber sound. In *The Voice*, the song was accompanied by a symphonic dance orchestra, with many spectacular techniques—from the chased cries of brass instruments to an abrupt interruption of the orchestra's tutti into a drilling pause. The intimacy of the original song grew to the scale of a grandiose fervent canvas. The bardic lyric tried on the canonic arrangement of Soviet patriotic music, the spirit of which it was initially opposite to. However, the singer's performance skills and the obscurity of the song made this substitution imperceptible to the uninitiated listener and very convincing in terms of artistic effect. In this interpretation, the creators of the show seem to have re-created and embodied the poster style of Soviet pop music.

The described case refers to the second strategy of performing interpretation, when the participants do not copy the original verbatim, but try to present a unique interpretation of the song. On the one hand, Lora Gorbunova's performance is not typical because of its vector of music arrangement aimed at enlarging and compacting the sound, at turning the intimate and lyrical statement into a large-scale drama. On the other hand, this example indicates that musical material subjected to the most radical reworking can hardly be categorized as official Soviet estrada. Experience shows that in *The Voice*, the Soviet-era songs that are essentially a-Soviet, that is, that stand out of the official canon because of their themes and/or musical expressive means, undergo the biggest changes.

For example, *Dark Is the Night* (1943), which was performed twice over the course of the project, stands out not only for its uncharacteristic for Soviet songs twilight time of day, but also for its “split” chronotope, balancing between life and death.<sup>55</sup> Both times this composition was performed in a radically different

<sup>55</sup> Yuri Druzhkin very subtly defines the “split” chronotope of this song:

One—big—sphere is alienated. There is death, darkness, cold, the whistle of bullets... The other sphere—the realm of life—is represented by two “islands” of relative safety. One island is here, the other is far, far away, on the other side of the territory of death. This external topography is complemented by an internal one, where the forces of the soul—love, loyalty, faith, patience—connect the two distant islets into one territory of life, irrationally saving it from quite material threats. (Druzhkin, 2018, p. 231)

It is indicative how such “non-normative” songs of the war years were rejected by official censorship. Here, for example, is one of the characteristic statements of that time, aiming to delist these compositions from the official song canon:



arrangement: in the mentioned Latin American arrangement in Spanish and as soul.<sup>56</sup> Isaak Dunayevsky's post-war song *My Dear Muscovites*<sup>57</sup> also did not fit into the canon of official pop music: instead of mobilization rhetoric, it had jazz harmonies and peaceful, "calming down" reality poeticizing the anticipation of rest. In *The Voice*, this composition also underwent a significant transformation, becoming a moving Latin American dance.<sup>58</sup> No less radical transformation awaited the songs of the late Soviet period. *Wonderland* [*Chudesnaya Strana* / *Чудесная страна*] by Bravo was performed in an electro-pop arrangement with elements of blues,<sup>59</sup> and *White Roses* [*Belye Rozy* / *Белые розы*] by Laskovyi Mai—in Italian, accompanied by a chamber ensemble of the strings,<sup>60</sup> rising from a boulevard schlager into a poignant canzonetta.

In all such cases of deep revision of well-known Soviet-era hits, the participants aimed at demonstrating their individuality as a co-author of the song being performed. The changes concerned the language of performance, articulation of words, acceleration or deceleration of tempo, and, of course, implied radically different instrumentation. Often the vector of arrangement was aimed at updating "old" songs, at giving them a fancy contemporary sound. The only exception was *White Roses*, which was artificially aged and "ennobled" with a quasi-academic arrangement.

## SO HOW DID THE MENTORS AND AUDIENCE PERCEIVE SUCH INITIATIVES?

The soul arrangement of *Dark Is the Night* and the Latin American reading of *My Dear Muscovites* did not resonate with the viewers—based on the results of the audience voting, both performers left the project. On the contrary, the Latin American arrangement of *Dark Is the Night*, the bluesy *Wonderland* and the academized *White Roses* elicited a positive response from the mentors and

---

Much space in the battlefield life in music was taken by sentimental pop songs, intimate-romance or jazz songs, rhapsodize about the everyday life in the trenches or the images of ordinary soldiers (*Dark Is the Night*, *Accidental Waltz*, *Let's Smoke*, *Mishka Odessit*). But these 'front schlagers' quickly faded away without leaving a deep and lasting

<sup>56</sup> The soul version of the song was performed at the season 4 Final by Era Kann from Basta's team.

<sup>57</sup> *My Dear Muscovites* [*Dorogie Moi Moskvichi* / *Дорогие мои москвичи*]. Lyrics by Vladimir Mass and Mikhail Chervinsky.

<sup>58</sup> Eteri Beriashvili from Leonid Agutin's team performed this song in the second season of *The Voice*.

<sup>59</sup> This version of the song was presented at the season 5 Knockouts by Vadim Kapustin, a member of Agutin's team.

<sup>60</sup> In the sixth season, Dmitry Yankovsky performed such a version of this pop song at the Blind auditions, which led him to join Alexander Gradsky's team.

the audience. The reason for such a divergence in evaluations, in my opinion, is related not only to the success of specific performances, but also to the temporal affiliation of the songs. The compositions of the 1940s have the unspoken status of classics of Soviet popular music, despite their a-Soviet content.<sup>61</sup> *Wonderland* and *White Roses* are hits of perestroika time, their reputation is much more malleable and allows for a freer relationship with the original.

Having analyzed the interpretation of Soviet pop songs on the show *The Voice*, we can draw the following conclusions. Firstly, the vast majority of performers who turn to Soviet pop songs use the strategy of verbatim copying of the original. However, the decisive factor in the persuasiveness of the performance is not so much the arrangement of the song, which is reproduced quite easily, as the timbre of the voice and the performing manner of the contestant. Secondly, the most significant reworking is done to the songs which, although written in the Soviet period, are a-Soviet in their content and expressive means, which deviate significantly from the ideological restraint and canons of the official Soviet estrada. Thirdly, the authors of radically different cover versions often resort to modern arrangements and turn to styles that demonstrate their own performing preferences and specializations. Finally, in terms of success with the audience, the first strategy—the pursuit of an identical interpretation—seems more reliable. A significant departure from the original resonates more with mentors, who are professionally interested in the experiment than with conservative viewers.

## CONCLUSION

In 2010, when the first season of *The Voice of Holland* was released, Ian Inglis published a book about popular music on British television in the period from 1950s to 1980s. In the preface to his book, he prophetically pointed to the unrelenting role of television in the contemporary functioning of pop music.

Despite these developments [in the forms of television broadcasting and music listening], the role of television as a vehicle through which exposure to popular music is facilitated, and ideas about it are generated and circulated has never been more vibrant, as the success of shows like *The X Factor* (ITV, 2004–) and *Britain's Got Talent* (ITV, 2007–), both of which reach end-of-series audiences of nearly 20 million (63 per cent of the viewing public), clearly demonstrates. Furthermore,

---

<sup>61</sup> In the case of the Latin American version of *Dark Is the Night* performed at the Blind auditions, the mentors were impressed by the absence of accent in Spanish and the unexpected arrangement.

its influence has extended into the routine aesthetics of live performance, as increasingly flamboyant stage presentations attempt to satisfy expectations of visual (as well as musical) entertainment from audiences accustomed to the extravagant imagery of much music video. (Inglis, 2010, p. 7)

The song talent shows with *The Voice* at the top have significantly shaken the usual scheme of the Russian show business, which since the 1990s had been centered on the figure of the producer. For the first time in a long period, the center of gravity was shifted to the vocal data of potential pop stars and their artistic charisma. It is not without reason that comments under the clips of *The Voice* performances on YouTube are full of lamentations that there are hardly any singers among modern pop stars, while this project, on the contrary, shows people with phenomenal vocal abilities. Thus, *The Voice* brings back one of the main postulates of Soviet pop music—the priority attention to the vocal talent.

That participation and even victory in the project does not guarantee real popularity, is a different matter. And the main reason for this, as the study showed, is that the audience themselves do not support the original, author reading of well-known songs, including Soviet stage music. It is extremely difficult to become an artist with an “uncommon expression on the face,”<sup>62</sup> if it is not originality that is valued, but indistinguishability from the existing original.

Yuri Druzhkin aphoristically defines this trend as a competition of ghosts, as television singing competitions turn into “a competition of images of famous performers who are not physically present on the show themselves, but participate, so to speak, indirectly, because their repertoire and recognizable performing manner are reproduced by live participants” (Druzhkin, 2016, p. 15). The scholar is extremely pessimistic about the reasons for such a fashion:

When the present is faceless and has no voice of its own, it is filled with the voices and faces of past times. Isn't that why song culture (and not only song culture) is so actively engaged in recycling of old material? There is, perhaps, another reason for this. The conscious perception of the spirit of the time is difficult, not accessible to everyone, and not always pleasant. This spirit may tell us something we do not want to hear. The more willingly our consciousness switches to playing with external visibility. (Druzhkin, 2016, p. 16)

However, turning to the past can be not only the escape from reality, but also a way of defining one's identity. It is not for nothing that Leila Zenderland, reflecting on recycling in the context of the use of historical heritage by Americans, said that “the past serves as an emotional aid for those who feel uncertain about

---

<sup>62</sup> A line from the 1829 poem *The Muse* by Yevgeny Baratynsky (1800–1844).

their identity: historical reconstructions show them what ‘Americanism’ is” (Vyugin, 2021, p. 21). In our case, this thesis can be reformulated: Soviet pop songs, which we regularly hear on one of the country’s main entertainment shows, turn out to be a timeless expression of the notorious “Russian soul.”

This insistent appeal to Soviet culture in general, and to popular music in particular, is largely due to a lack of sincerity, soulfulness, and emotional involvement both on television and, more broadly, in society. Soviet culture was aimed at alleviating alienation. As Christine Evans notes, during the 1960s and early 1970s, the socialist way of life in the Soviet Union “came to be defined primarily in terms of emotion—the Soviet way of life became a way of feeling. Within this larger transformation, television played a central role in promoting the affective qualities” (Evans, 2015, p. 544). Contemporary television, by turning to the Soviet legacy, is also trying to compensate for the lack of genuine emotions.

In a more general sense, recycling of Soviet pop music in *The Voice* becomes evidence of Russian society’s transition to metamodernity, two key characteristics of which are working with what has already been recycled and the resurrection of faith in big ideas (metanarratives). Nastasia Khrushcheva defines metamodernism, as a style of art in the era of metamodernity, through the category of longing “for devalued super meanings. It is this longing that becomes for the metamodernism art both a reason to get a saving pill (or to become one) and an object of poetization; all metamodernism turns into a reflection of this longing” (Khrushcheva, 2022, p. 16). In the space of *The Voice*, such a universal “saving pill” for great meanings and real feelings turns out to be the Soviet estrada, which undergoes the processes of appropriation, mimicry and simulation, while at the same time never ceasing to be itself.

*\* By the decision of the Ministry of Justice of the Russian Federation dated September 2, 2022, Andrey Makarevich was designated a person performing the functions of a foreign agent.*

Semifinalists of the television project *The Voice*  
Ethnic and national origin and citizenship

	Representatives of national republics of the Russian Federation and ethnic groups		
	Representatives of other countries		
Season	Semifinalists	Result	City (region/country), ethnic origin
Season 1	Evgeny Kungurov		Moscow
	<b>Dina Garipova</b>	<b>Winner</b>	<b>Zelenodolsk, Republic of Tatarstan</b>
	Edvard Khacharya		Sochi, ethnic Armenian
	<b>Anastasia Spiridonova</b>	<b>Third place</b>	<b>Velikiye Luki, Pskov Oblast</b>
	<b>Elmira Kalimullina</b>	<b>Runner-up</b>	<b>Kazan, Republic of Tatarstan</b>
	Margarita Pozoyan		Moscow, ethnic Armenian
	Olga Klein		Ekaterinburg
Season 2	Maria Goya		Kyiv, Ukraine
	<b>Sergey Volchkov</b>	<b>Winner</b>	<b>Bykhaw, Republic of Belarus</b>
	Sharip Umkhanov		Tolstoy-Yurt, Chechen Republic, Chechen
	Tina Kuznetsova		Kazan, Republic of Tatarstan, ethnic Russian
	Anton Belyaev		Magadan
	<b>Gela Guralia</b>	<b>Third place</b>	<b>Poti, Georgia</b>
	Elena Maksimova		Sevastopol, Ukraine
Season 3	<b>Nargiz Zakirova</b>	<b>Runner-up</b>	<b>Tashkent, Republic of Uzbekistan</b>
	Intars Busulis		Talsi, Republic of Latvia
	Mariam Merabova		Moscow, ethnic Armenian
	<b>Aleksandr Bon</b>	<b>Third place</b>	<b>Murmansk</b>
	Ksana Sergienko		New York, USA, ethnic Ukrainian
	<b>Yaroslav Dronov</b>	<b>Runner-up</b>	<b>Novomoskovsk, Tula Oblast</b>
	Alisa Ignatieva		Moscow
Season 4	Valentina Biryukova		Troitsk
	<b>Aleksandra Vorobyova</b>	<b>Winner</b>	<b>Engels, Saratov Oblast</b>
	Ivan Dalmatov		Ulan-Ude, Republic of Buryatia
	<b>Olga Zadonskaya</b>	<b>Third place</b>	<b>Vladimir</b>
	Elena Minina		Moscow
	<b>Mikhail Ozerov</b>	<b>Runner-up</b>	<b>Moscow</b>
	Vitold Petrovsky		Kolomna, Moscow Oblast
	<b>Hieromonk Fotiy</b>	<b>Winner</b>	<b>Borovsk, Kaluga Oblast</b>
	Era Kann		Moscow, ethnic Korean
	Maria Eroyan		Moscow, ethnic Armenian

Season 5	<b>Kairat Primberdiev</b>	<b>Third place</b>	<b>Bishkek, Kyrgyz Republic</b>
	Oleg Kondrakov		Dzerzhinsk, Nizhny Novgorod
	Sardor Milano		Tashkent, Republic of Uzbekistan
	Mikhail Zhitov		Arkhangelsk
	<b>Darya Antonyuk</b> Ksenia Korobkova Daria Stavrovich	<b>Winner</b>	<b>Zelenogorsk, Krasnoyarsk Krai</b> Chernitsyno, Kursk Oblast Moscow
	<b>Aleksandr Panayotov</b>	<b>Runner-up</b>	<b>Zaporizhzhia, Ukraine</b>
Season 6	Anton Lavrentiev		Moscow
	<b>Ladislav Bubnar</b>	<b>Third place</b>	<b>Prague, Czech Republic</b>
	Yang Ge		Beijing, People's Republic of China
	Danil Buranov		Zelenodolsk, Republic of Tatarstan
	Brandon Stone		Berlin, Federal Republic of Germany, ethnic Georgian
	<b>Timofey Kopylov</b> Lora Gorbunova	<b>Runner-up</b>	<b>Vladimir</b> Khabarovsk
	<b>Selim Alakhyarov</b>	<b>Winner</b>	<b>Makhachkala, Republic of Dagestan, ethnic Lezghin</b>
Season 7	Daniel Rustamov		Dushanbe, Republic of Tajikistan
	<b>Rushana Valieva</b>	<b>Third place</b>	<b>Tolbazy, Republic of Bashkortostan</b>
	<b>Amirkhan Umaev</b>	<b>Runner-up</b>	<b>Grozny, Chechen Republic</b>
	Uku Suviste		Tallinn, Republic of Estonia
	Andrey Polyakov		Vologda
	Shahen Hovhannisyan Sofia Tarasova		Saint Petersburg, ethnic Armenian Saint Petersburg, ethnic Ukrainian
	<b>Petr Zakharov</b>	<b>Winner</b>	<b>Saint Petersburg</b>
Season 8	Nurzhigit Subankulov		Bishkek, Kyrgyz Republic
	<b>Asker Berbekov</b>	<b>Winner</b>	<b>Baksan, Kabardino-Balkarian Republic</b>
	Ragda Khanieva		Moscow, ethnic Ingush
	<b>Anton Tokarev</b>	<b>Runner-up</b>	<b>Moscow</b>
	Alana Chochieva		Vladimir, ethnic Ossetian
	<b>Iv Nabiev</b>	<b>Third place</b>	<b>Maisky, Perm Krai</b>
	Elimdar Seidosmanov		Nevinnomyssk, Stavropol Krai, ethnic Crimean Tatar
	Arsen Mukendi		Kinshasa, Democratic Republic of the Congo
Season 9	Kirill Suslov		Rzhev, Tver Oblast
	<b>Yana Gabbasova</b>	<b>Winner</b>	<b>Neftekamsk, Republic of Bashkortostan</b>
	Maria Rusakova		Omsk
	<b>Dmitry Vengerov</b> Suren Platonov	<b>Third place</b>	<b>Volgograd</b> Moscow
	<b>Oleg Akkuratov</b> Elizabeth Puris Vasily Pasechnik	<b>Runner-up</b>	<b>Yeysk, Krasnodar Krai</b> Moscow Sovetskoye, Saratov Oblast

Season 10	Ilkhom Tagirov		Dushanbe, Republic of Tajikistan
	<b>Ernar Sadyrbaev</b>	<b>Third place</b>	<b>Nur-Sultan,* Republic of Kazakhstan</b>
	<b>Aleksandr Volkodav</b>	<b>Winner</b>	<b>Bishkek, Kyrgyz Republic</b>
	Julia Koshkina		Irkutsk
	Tatyana Kachurina		Lipetsk
	<b>Alisher Karimov</b>	<b>Runner-up</b>	<b>Nur-Sultan,* Republic of Kazakhstan</b>
	Vyacheslav Yavkin		Saransk, Republic of Mordovia
	Elina Pan		Norilsk, Krasnoyarsk Krai, ethnic Korean-Moldavian

\* In September 2022, Nur-Sultan gained its former/previous name, Astana.

## Appendix 2

The audience of *The Voice* for 2019–2021, according to Mediascope\*

	Total Ind.	4-17 e.o.	18-35 e.o.	36-59 e.o.	60+ e.o.
Date	Rtg%**	Rtg%	Rtg%	Rtg%	Rtg%
<b>Season 8</b>					
11.10.19	4,99	1,09	2,21	5,69	9,99
18.10.19	4,35	0,84	2,29	4,87	8,52
25.10.19	4,58	0,98	1,88	5,17	9,42
01.11.19	4,16	1,22	1,96	4,46	8,39
08.11.19	4,79	1,06	2,21	5,58	9,25
15.11.19	4,48	1,16	2,06	4,95	8,99
22.11.19	4,36	1,17	1,81	5	8,69
29.11.19	3,86	0,58	1,27	4,66	8,02
06.12.19	4,24	0,86	1,98	4,7	8,63
13.12.19	4,19	1,14	1,52	4,07	9,67
20.12.19	3,98	0,77	1,39	4,32	8,82
27.12.19	3,66	1,09	1,12	4,23	7,63
01.01.20	4,25	0,94	1,37	4,53	9,52
<b>Season 9</b>					
09.10.20	4,91	1,23	1,91	4,87	10,9
16.10.20	4,59	0,93	1,88	4,48	10,33
23.10.20	4,7	0,86	1,29	5,21	10,41
30.10.20	4,94	1,08	1,7	5,4	10,56

\* The author would like to sincerely thank Professor Alexander Sharikov of the HSE University for the provided data

\*\* Rtg%—share from the general the audience. The highest percent of the audience in the age group during the season is highlighted in white.

06.11.20	4,73	0,76	1,43	5,21	10,48
13.11.20	4,92	1,13	1,69	5,31	10,6
20.11.20	4,32	0,75	1,3	4,75	9,54
27.11.20	4,31	0,83	1,37	4,96	9,08
04.12.20	4,14	0,84	1,43	4,22	9,37
11.12.20	4,12	0,82	1,21	4,1	9,69
18.12.20	4,13	0,74	1,09	4,45	9,39
25.12.20	4,29	1,05	1,27	4,14	10,12
30.12.20	4,07	1,16	1,47	4,51	8,34

#### Season 10

08.10.21	4,67	0,76	1,34	4,21	11,64
15.10.21	4,21	0,78	1,18	4,34	9,68
22.10.21	4,67	0,9	1,45	4,33	11,26
29.10.21	4,37	0,66	1,63	4,51	9,68
05.11.21	4,46	0,96	1,6	4,3	10,2
12.11.21	4,5	0,51	1,64	4,7	10,07
19.11.21	4,13	0,84	1,44	4,05	9,44
26.11.21	3,93	0,9	1,42	3,83	8,91
03.12.21	4,54	0,73	1,28	4,8	10,33
10.12.21	4,12	0,85	1,6	4,12	9,13
17.12.21	3,86	0,64	1,32	3,63	9,22
24.12.21	4,02	0,92	1,31	3,61	9,75
30.12.21	3,07	0,59	1,12	2,54	7,74



## ВВЕДЕНИЕ

Телешоу «Голос» по праву считается главным телевизионным конкурсом эстрадных певцов в России. На современном отечественном телевидении это один из самых «долгоиграющих» и статусных телепроектов, который стал визитной карточкой Первого канала. Первый сезон «Голоса» состоялся в 2012 году, а к 2022 году шоу насчитывает 10 сезонов, не считая ответвлений в виде «Голос. Дети» и «Голос. 60+».

«Голос» является франшизой голландского формата «The Voice», который, в свою очередь, относится к группе форматов шоу талантов. Их сходство «заключается в фокусе на обычных людях с особым талантом, в появлении небольшой группы судей или наставников, которые отбирают конкурсантов, в превращении этих конкурсантов в звезд и, в большинстве случаев, решающей роли телезрителей, которым предлагается поддержать конкурсантов, голосуя за них по телефону или отправляя SMS-сообщения» (Bruin, Zwaan, 2012, p. 2). Наряду с «Голосом», к подобным форматам относятся телепроекты «Идол» (в российской адаптации — «Народный артист»<sup>1</sup>), «Икс-фактор» (в российской адаптации «Секрет успеха», «Фактор А», «Главная сцена»<sup>2</sup>). Однако на российском телевидении безоговорочную победу в этой плотной конкуренции шоу талантов одержал именно «Голос»<sup>3</sup>.

Западные исследователи, занимающиеся феноменом транснациональных телеформатов и шоу талантов, отмечают, в частности, две важные закономерности в отношении подобных телепроектов.

Первая закономерность, сформулированная Сильвие Уэйсбордом, заключается в том, что «[ф]орматы культурно специфичны, но национально нейтральны» (Waisbord, 2004, p. 368). Несмотря на то, что форматы придумываются и запускаются в разных странах, становясь неопровержимым свидетельством глобализации телевизионной индустрии, они не несут на себе следов национальной культуры страны происхождения. Наоборот, они удивительно пластично адаптируются под специфику локальных национальных культур. Более того, по мнению Уэйсборда, глобальные телевизионные форматы играют активную роль в обозначении национальной идентичности, так как они «организуют опыт национального», «обеспечивают

<sup>1</sup> Реалити-шоу выходило на телеканале «Россия» с 2003 по 2006 год.

<sup>2</sup> Все три телепроекта являются российской адаптацией американского формата «The X Factor» и выходили на телеканале Россия в 2005–2006; 2011–2013; 2015–2016 годах соответственно.

<sup>3</sup> Так, по данным проекта TNS Россия за 2015 год телешоу «Голос» занимало третье место в рейтинге развлекательных программ (8,4%), уступив первое место программе «Пусть говорят» (9,3%), а второе — своему же ответвлению «Голос. Дети» (8,6%). Шоу талантов «Главная сцена» (телеканал «Россия») в этом рейтинге оказалось на последнем, 10-м месте (6,0%). (Топ-10 лучших развлекательных программ 2015 г., с. 24)

пространство для репрезентации национальных культур» и, что наиболее важно, «предоставляют аудитории возможность осознать себя членами национальных сообществ» (Waisbord. 2004, p. 372). Неслучайно Юрий Дружкин, анализируя феноменальный успех российской адаптации «Голоса» в 2013 году, высказывал предположение, что «сам этот песенный проект несет в себе некий отблеск или предчувствие чего-то родственного “национальной идее” и, может быть, содержится в нем какие-то его смыслы, способные быть этими самыми [духовными] скрепами» (Дружкин, 2015, с. 188).

Вторая, не менее значимая закономерность, относится непосредственно к шоу талантов и связана с тем, что они изменили представления о славе и знаменитостях, предъявив прежде невидимый процесс создания звезды на всеобщее обозрение (Bruin, Zwaan, 2012, p. 3). Это, с одной стороны, составляет суть их успеха у зрителей, а, с другой, — вызывает массу критики, так как всегда есть сомнения в правильности отбора «настоящих талантов». Поэтому подобные шоу «должны использовать несколько стратегий продвижения и повествования, чтобы донести до зрителей, что конкурсанты действительно обладают врожденным талантом и что шоу лишь помогает им на пути к неминуемой славе» (Bruin, Zwaan, 2012, p. 4).

Одним из проявлений национальной культуры в российском варианте «Голоса» является активная циркуляция в нем песен советской эстрады. Цель данной статьи — рассмотреть, как в этом телепроекте осуществляется ресайклинг советской культуры. Другими словами, проследить реинкарнацию советской популярной музыки в суперуспешном вокальном телепроекте.

Концепция культурного ресайклинга активно и полифонично разрабатывалась в зарубежной гуманитаристике, начиная с 1960-х годов. Устоявшееся и наиболее распространенное толкование этого термина-метафоры подразумевает трехфазную модель, включающую «фазу изначальной актуальности некоторой топики, фазу ее вытеснения на периферию и фазу повторного возвращения в центр» (Вьюгин, 2021, с. 20). То есть между периодом актуального бытования того или иного феномена и его «воскрешением» в новом (изменившемся) контексте зачастую присутствует период забвения, время невостребованности, «архивирования» традиции. Важно обозначить, что понятие ресайклинга ни в коем случае не подразумевает отношение к предмету «переработки» как к «мусору», чему-то отжившему и ненужному. Это понятие прежде всего необходимо для прослеживания цикла бытования явления, в нашем случае — песен советской эстрады.

Показательно, что точкой отсчета в реактуализации советской культуры в постсоветской России многие исследователи называют телепроект «Старые песни о главном» (1995–2001, Первый канал), который не только вызвал ностальгию по советской эпохе, но и во многом определил каноны ее

преподнесения в современности<sup>4</sup>. Телешоу «Голос», не будучи ориентировано на ретро-стилистику, продолжает, тем не менее, эту традицию и активно привлекает в свою орбиту наследие советской эстрады.

Характер взаимодействия «Голоса» с советской культурой и, в частности, популярной музыкой того периода можно проследить по пяти параметрам. Первый параметр — это география участников; второй — исполняемый репертуар; третий — фигура одного из наставников; четвертый — тембры голосов участников; пятый — особенности интерпретации, т.е. исполнительского прочтения песен советской эстрады.

Далее все обозначенные параметры будут рассмотрены по порядку.

### ГЕОГРАФИЧЕСКАЯ ВСЕОХВАТНОСТЬ И ЭТНИЧЕСКАЯ ПРЕДСТАВЛЕННОСТЬ

Йост де Бруи, проанализировав в своей статье официальные сайты телепроекта «Идол» в различных странах, показал, как глобальные телеформаты служат для обозначения не только национальной, но также региональной и этнической идентичностей. Так, региональная идентичность зачастую обозначается через название родных городов и/или городов прослушиваний конкурсантов и напрямую отсылает к национальной идентичности. «Родные города и города прослушивания представляются как естественная принадлежность к нации; здесь нет обсуждения оспариваемых границ, и местная специфика не рассматривается. Вместо того, чтобы артикулировать региональную идентичность, эти упоминания мест просто обозначают территорию, охватываемую нацией» (Bruin, 2012, p. 47).

Кроме того, национальная идентичность нередко проявляется в исполнении конкурсантами национальных гимнов и в размахивании национальным флагом зрителями в студии. А этническую идентичность Йост де Бруи прослеживает по представленности этнических меньшинств среди финалистов телепроекта в Канаде и Австралии. Автор с удивлением обнаруживает, что «[х]отя Канада была одной из первых стран в мире, принявших мультикультурализм в качестве национальной политики, все 10 главных участников конкурса “Канадский идол” — белые и выходцы из англосаксонской среды. И наоборот, вопреки тому, что иммиграция в Австралии исторически была обусловлена так называемой “политикой белой Австралии”, а расовые отношения иногда бывают напряженными (...), участники конкурса “Австралий-

<sup>4</sup> Подробнее см.: (Журкова, 2021).

ский идол” представляют различные этнические группы и имеют широкие возможности для выражения собственного мнения» (Bruin, 2012, p. 50).

В российском варианте телепроекта «Голос» также находится место для проявления всех трех видов идентичности: национальной, региональной и этнической. Однако то, как они обозначаются, во многом отсылает к основополагающим идеям советской культуры, связанным с большим, многонациональным обществом и дружбой народов.

Среди участников российского «Голоса» оказываются жители самых разных и отдаленных уголков страны, в том числе национальных республик (Башкортостана, Дагестана, Кабардино-Балкарии, Татарстана, Чеченской республики и др.). Кроме того, существенное количество конкурсантов «Голоса» составляют представители бывших советских республик (Азербайджана, Армении, Белоруссии, Грузии, Казахстана, Киргизстана, Латвии, Литвы, Узбекистана, Украины, Эстонии), а также певцы из различных стран Европы, Африки, Америки. Елена Гриценко и Евгения Алешинская считают, что в этом международном статусе российского «Голоса» проявляется его отличие от других локальных версий «The Voice» (Гриценко, Алешинская, 2015, с. 38).

Действительно, обратившись к методу Йоста де Бруи, можно увидеть, что в каждом сезоне «Голоса» среди восьми конкурсантов, дошедших до полуфинала, присутствует от одного до шести представителей различных этносов или граждан бывших Советских республик. В среднем количество таких участников составляет половину всех полуфиналистов проекта<sup>5</sup>. Более того, представители этнических меньшинств и бывших Советских республик нередко становились победителями «Голоса». Это Дина Гарипова (1-й сезон, этническая татарка), Сергей Волчков (2-й сезон, Белоруссия), Селим Алахяров (6-й сезон, Республика Дагестан, этнический лезгин), 8-й сезон — Аскер Бербеков (8-й сезон, Кабардино-Балкария), Александр Волкодав (10-й сезон, Кыргызстан).

Представители различных национальностей нередко обозначают свою этническую идентичность музыкальными средствами. Самый закономерный способ — это исполнение песен на родном языке, что было характерной особенностью песенных фестивалей и в Советском Союзе, вплоть до таких статусных, как телевизионный фестиваль «Песня года». Однако принципиальное отличие заключается в том, что если в советское время композиторы национальных школ специально сочиняли оригинальные эстрадные песни на родных языках, то в «Голосе» на национальных языках перепеваются популярные песни, изначально написанные на русском языке.

---

<sup>5</sup> Подробные данные приведены в таблице в Приложении 1

Так, Елена Гриценко и Евгения Алешинская подробно разбирают выступление Диляры Вагаповой (3 сезон), перепевшей на татарском языке песню «Солдат» группы «5'NIZZA» (Aleshinskaya, Gritsenko, 2017, p. 54). В качестве не менее яркого примера можно привести песню «Конь», написанную Игорем Матвиенко на слова Александра Шаганова, но в массовом сознании прочно утвердившуюся в статусе русской народной песни. В 8 сезоне «Голоса» ее исполнила Пелагея совместно с конкурсантами Нуржигитом Субанкуловым из Кыргызстана и Аскером Бербековым из Кабардино-Балкарской республики. Песня о любви к родине прозвучала сразу на трех языках — русском, кыргызском и кабардинском, и вызвала массу восторженных отзывов в Сети, большая часть которых выражала радость за возрождение идеи дружбы народов<sup>6</sup>.

Более кардинальное внедрение в изначальный музыкально-поэтический текст песни было продемонстрировано в 5 сезоне телепроекта конкурсанта из Кубы Уильямом Борхесом Идальго, который на слепых прослушиваниях спел «Темную ночь» Никиты Богословского на испанском языке с аранжировкой в стиле латиноамериканской музыки. В представленной трактовке характер и смысл песни изменились до неузнаваемости. Как признался в последующей дискуссии наставников Леонид Агутин, он принял непосредственное участие в создании этой аранжировки, услышав гармоническую идентичность кубинской народной музыки и знаменитой советской песни военных лет.

Такое исполнение изначально русскоязычных популярных песен на других языках демонстрирует определенный компромисс в отношении этнической представленности. Настоящего соприкосновения с другой культурой, по сути, не происходит — участники «Голоса» не исполняют национальных народных песен. Здесь нет даже той степени апроприации иной культуры, которая была в шлягерах не-русскоязычной советской эстрады, когда композиторы на мелодическом, ритмическом и гармоническом уровне вводили характерные элементы национальной музыки в эстрадные песни. В данном случае, как ни парадоксально, знакомство с иным происходит через переработку собственной культуры. Параллельно с ресайклингом со-

---

<sup>6</sup> Вот наиболее яркие отзывы на запись этого выступления в YouTube: «Это уже не шоу, а что-то выше) Дружба народов, вот в чем наша сила! Приятно слушать и на русском, и на кыргызском, и на кабардинском языках!»; «Для укрепления межнациональных отношений те, кто это придумал, сделали больше, чем десяток форумов по этой теме. Неважно кто первый, кто второй. Творческая жизнь идет не по этим правилам»; «Лучший номер полуфинала) А как звучат голоса исполнителей на родных языках... Как влились три языка в одну песню... В очередной раз просто поклон Меладзе за междэтнический номер, гениальная идея просто, красиво же до невозможности».

ветской идеи дружбы народов происходит ресайклинг русскоязычной популярной культуры, в том числе советского периода.

Советская культура во многом оказывается тем «общим местом» (в терминологии Светланы Бойм (Бойм, 2022)), которое позволяет сегодня найти точки соприкосновения между различными странами. Например, показано, что представители европейских стран, некогда входивших в состав СССР, на русском языке зачастую исполняют шлягеры советской эстрады. Так латыш Интарс Бусулис, принимавший участие в 3-м сезоне «Голоса», на русском языке пел исключительно песни Раймонда Паулса<sup>7</sup>. А чех Ладислав Бубнар в финале 6-го сезона выступил с песней из репертуара Карела Готта «Lady Carnival»<sup>8</sup>, спев ее сразу на двух языках (чешском и русском).

Довольно любопытный пример движения к своей этнической идентичности посредством советской эстрады продемонстрировал Брендон Стоун — композитор и певец, живущий в Берлине и официально представлявший Германию. Поначалу он исполнял исключительно англоязычные поп-хиты, но в четвертьфинале вышел на сцену с композицией из репертуара Тамары Гвердцители «Машины глаза» (1995)<sup>9</sup>, в которой прозвучали характерные интонации грузинской музыки. А в финале телепроекта Брендон Стоун исполнил страстный гимн столице Грузии «Тбилисо» (1959) Реваза Лагидзе, сразу на двух языках — грузинском и русском<sup>10</sup>. Выяснилось, что за оболочкой лощенного европейца скрывался харизматичный грузинский темперамент, который неожиданным образом раскрылся при исполнении шлягера советской эстрады.

Стратегия Брендона Стоуна, двигавшегося от исполнения зарубежных песен на этапах, где решение принимают наставники, к исполнению песен на русском языке тогда, когда исход состязания определяет голосование телезрителей, на самом деле является стандартной в рамках телепроекта. Подразумевается, что англоязычный репертуар помогает выиграть, продемонстрировать вокальные данные для профессионального жюри, а русскоязычные композиции необходимы для нахождения эмоционального отклика у телезрителей (Aleshinskaya, Gritsenko, 2017, p. 47). В случае с Бренденом Стоуном обращение к локальной популярной музыке совпало, во-первых, с раскрытием своей подлинной этнической идентичности, и, во-вторых, с «путешествием во времени», когда общий язык с телезрителями был найден через возвращение к наследию советской эпохи.

<sup>7</sup> В «Нокаутах» он спел песню «Я тебя рисую» на слова Андрея Дементьева, а в четвертьфинале — «Я люблю тебя больше природы» на слова Евгения Евтушенко.

<sup>8</sup> Композитор — К. Свобода, автор слов — И. Штайдл, русский текст — О. Гаджикасимова. Здесь и далее при повторном упоминании песни авторы не указываются.

<sup>9</sup> Композитор — Е. Кобылянский, автор слов — С. Осиашвили.

<sup>10</sup> Песня написана на слова П. Грузинского, русский текст М. Квалиашвили и В. Семернина.

Однако обращение к советской эстраде отнюдь не всегда ведет к раскрытию этнической идентичности и убедительному контакту с аудиторией. Порой такая тактика действует противоположным образом, превращая хорошо известные шлягеры в образец абсурдистской вампуки. Таковой стали выступления афроамериканца Арсена Мукенди из Конго с песнями советской эстрады. На этапе «Поединки» он дуэтом с Викторией Карачун исполнил «Разговор со счастьем»<sup>11</sup> из фильма «Иван Васильевич меняет профессию» (Л. Гайдай, 1975). В оригинальном контексте фильма эта песня была звездным часом артистической натуры афериста Жоржа Милославского и одновременно задавала нетривиальные вопросы о поиске героем своего предназначения. В контексте шоу она превратилась в бесшабашный «ресторанный» шлягер с лубочными персонажами-марионетками.

В финале шоу Арсен Мукенди исполнил песню «Увезу тебя я в тундру»<sup>12</sup>. В советское время эта песня прочно ассоциировалась с малыми народами севера, так как пелась от лица героя-оленевода — недаром ее самым известным исполнителем на советской эстраде стал нанаец Кола Бельды. «Голос» уравнил условного чукчу с афроамериканцем по принципу экзотичности, иронично играя на географической полярности регионов их проживания. На темнокожего исполнителя надели шубу, а место этнической идентичности заняла квази-колониальная вакханалия.

Итак, «Голос», как и Всесоюзные песенные фестивали в советское время, стремится к географической всеохватности и максимальной представленности различных этносов в рамках телепроекта. Однако выясняется, что эта представленность оказывается номинальной и очень условной. Она не подразумевает музыкального погружения в иную культуру, а ограничивается лингвистической, максимум — аранжировочной переработкой культуры титульной нации. Певцы из неевропейских наций никоим образом не представляют свою национальную музыкальную традицию. Наоборот, они должны максимально точно скопировать вокальную технику западноевропейской традиции, будь то эстрадная или академическая манера пения.

Нередко в качестве материала для ресайклинга выступает культура советского периода, как наиболее знакомая, универсальная и уже содержащая в себе характерные элементы других национальных культур. Кто-то из певцов приходит посредством советской эстрады к своей подлинной этнической идентичности (Брендон Стоун), а кто-то неумело примеряет наряд с чужого плеча, максимально дистанцируясь от своей исходной идентичности (Арсен Мукенди).

<sup>11</sup> Композитор — А. Зацепин, автор слов — Л. ДЕРЕБЕНЕВ.

<sup>12</sup> Композитор — М. ФРАДКИН, автор слов — М. ПЛЯЦКОВСКИЙ.

## РЕПЕРТУАРНАЯ ПОЛИТИКА

Следующим пунктом в ресайклинге советской культуры на шоу «Голос» является репертуарная политика. Здесь есть смысл обратиться к статистике и посчитать количество прозвучавших в телепроекте песен, которые можно отнести к советской популярной музыке.

Необходимо оговорить, что в данном контексте понятие советской популярной музыки трактуется максимально широко, в соотношении, прежде всего, с хронологическим и социокультурным принципами. В этом случае к советской популярной музыке можно отнести не только творчество признанных советских композиторов-песенников, но и бардовскую песню, композиции позднесоветских поп-групп наподобие «Ласкового мая». Также к конгломерату советской популярной музыки примыкает творчество молодых композиторов, которые в 1980-х только начинали свой профессиональный путь, среди них, например, Виктор Резников, ранние Игорь Николаев и Игорь Крутой.

Строго говоря, отнести все вышеперечисленные примеры к понятию «советской эстрады» весьма проблематично, если подразумевать под советской эстрадой только официально поощряемые и идеологически выдержанные популярные песни. Однако советская эстрада никогда не была монолитной в своей сути. Очень часто всенародную популярность приобретали песни, вступавшие в откровенную конфронтацию с политикой партии. (Достаточно вспомнить образ лирической героини Аллы Пугачевой середины 1970–1980-х годов, для которой поиск личного счастья, свобода самовыражения и острота эмоций становились смыслом всей жизни, без какого-либо равнения на внешние институции и социальные догмы). Иногда, наоборот, партия сама поощряла и пестовала внешне контркультурные музыкальные направления — начиная от структурной поддержки ВИА, которые приписывались к региональным филармониям и репетировали на их базе (Цукер, 2012, с. 79–80), заканчивая организацией первого рок-фестиваля «Весенние ритмы. Тбилиси-80» под эгидой Министерства культуры СССР<sup>13</sup>.

Именно поэтому в категорию популярной музыки советского периода были также включены песни советского рока, в частности, композиции Андрея Макаревича\*, Виктора Цоя и группы «Браво» до 1991 года. Несмотря на весь оппозиционный, контркультурный посыл советского рока, он был неотделим от тех социокультурных условий и времени, в котором жили принадлежавшие к нему музыканты.

<sup>13</sup> Об этом патронаже упомянул в своем выступлении бас-гитарист и солист группы «Машина времени» Александр Кутиков в выпуске «Программа передач Светланы Сорокиной», посвященного всесоюзному рок-фестивалю «Весенние ритмы. Тбилиси-80». Пятый канал, 03.09.2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r1DppbLJYIs&t=216s>



Как показал подсчет композиций, на протяжении 10 сезонов телепроекта «Голос» количество песен советской эстрады в среднем колебалось в пределах 16%. Из этой тенденции выпадают 5-й сезон, когда количество песен советского периода снизилось до 11,7%, а также 6-й и 10-й сезоны, когда количество советских песен возросло до 20%.

Диаграмма 1.



Причины этих перепадов напрямую связаны с фигурой одного из наставников телепроекта — Александра Градского, который отсутствовал в 5-м сезоне, триумфально вернулся в 6-м и скончался посередине записи 10-го сезона. Градский определял репертуар не только участников собственной команды, но и ощутимо влиял на предпочтения своих коллег. Видя, насколько выигрышными с точки зрения демонстрации вокальных данных являются шлягеры Александры Пахмутовой, Арно Бабаджаняна, Марка Минкова, Алексея Рыбникова, Александра Зацепина и многих других советских композиторов, остальные наставники проекта — Леонид Агутин, Дима Билан, Пелагея, Валерий Сюткин, Григорий Лепс — тоже начинали давать своим подопечным эту сложную с вокальной и драматургической точки зрения музыку.

Роль Александра Градского как живого символа советской эстрады в телепроекте «Голос» будет оговорена отдельно чуть позже. Сейчас же стоит остановиться на тематике и характере композиций советской эстрады, которые звучали в рамках шоу.

Самой большой востребованностью пользовались плакатные лирические баллады, с внушительным диапазоном как в вокальной партии, так

и драматических переживаний. Рекордсменами по количеству исполнений стали композиции: «Не отрекаются, любя» Марка Минкова<sup>14</sup> и «Ты снишься мне» Алексея Мажукова<sup>15</sup>, прозвучавшие в телепроекте по шесть раз. По пять раз были исполнены «Ноктюрн» Арно Бабаджаняна<sup>16</sup>, «Подберу музыку» Раймонда Паулса<sup>17</sup> и «Как молоды мы были» Александры Пахмутовой<sup>18</sup>. Четыре раза на протяжении «Голоса» исполнялись «Беловежская пуща» Александры Пахмутовой<sup>19</sup>, «Монолог» («Реквием») Марка Минкова на стихи Марины Цветаевой и «Я тебя никогда не забуду» Алексея Рыбникова<sup>20</sup>.

Еще со времен телепроекта «Старые песни о главном» (1996–2001), который стал точкой отсчета в ресайклинге не только советской эстрады, но и советской культуры в целом, возникла большая проблема с реактуализацией песен гражданско-патриотической тематики. И эта проблема остается актуальной до сих пор. Собственно советских патриотических песен в телешоу «Голос» исполнено не было, но близкой к этой тематике оказалось три категории композиций, периодически звучавших в телепроекте.

Первую категорию составляют лирические песни Великой Отечественной войны и послевоенные баллады, написанные в память о погибших солдатах и детях. Таковы уже упоминавшаяся «Темная ночь» (1943) Никиты Богословского<sup>21</sup>, «Журавли» (1969) Яна Френкеля<sup>22</sup>, «Баллада о матери» (1974) Евгения Мартынова<sup>23</sup>, «Панамки» (1981) Вадима Егорова. Важно, что во всех этих песнях на первый план выходит не героико-патриотическое, а личностно окрашенное, очень драматичное и трагедийное переживание войны.

Ко второй категории около патриотических песен относятся баллады о родном крае и природе. Среди них «Волга» Марка Фрадкина<sup>24</sup>, уже упоминавшиеся «Беловежская пуща» и «Вологда» Александры Пахмутовой, «Тбилисо» Реваза Лагидзе, «Русское поле» Яна Френкеля<sup>25</sup>. Как и в случае с балладами о войне, эти песни обращаются к общечеловеческим, вечным ценностям и подают все переживания от первого лица, без обращения к коллективному «мы». В них есть отсылки к региональным топонимам, но нет постулатов советской идеологии, они универсальны в своем любовании природой.

<sup>14</sup> Автор слов — В. Тушнова.

<sup>15</sup> Автор слов — Н. Шумаков.

<sup>16</sup> Автор слов — Р. Рождественский.

<sup>17</sup> Автор слов — А. Вознесенский.

<sup>18</sup> Автор слов — Н. Добронравов.

<sup>19</sup> Автор слов — Н. Добронравов.

<sup>20</sup> Автор слов — А. Вознесенский.

<sup>21</sup> Автор слов — В. Агатов.

<sup>22</sup> Автор слов — Р. Гамзатов.

<sup>23</sup> Автор слов — А. Дементьев

<sup>24</sup> Автор слов — Л. Ошанин.

<sup>25</sup> Автор слов — И. Гофф.

Наконец, третью категорию песен, близких к гражданско-патриотическому дискурсу, образуют композиции, строго говоря, не-советской эстрады, но которые на новом витке рефлексировали об историческом прошлом страны, пытались создать образ новых героев с ярко выраженной гражданской позицией и предлагали собственную формулу «русского духа». Открыла это направление песня «Бывший подъесаул», созданная Игорем Тальковым в 1990-м году, а продолжили хиты начала 1990-х годов: «Есаул» (1991) и «Офицеры» (1993) Олега Газманова, «Конь» (1994) и «Комбат» (1995) Игоря Матвиенко, исполненные в свое время группой «Любэ».

Несмотря на тридцатилетнюю давность, в рамках «Голоса» риторика этих песен подразумевалась неустаревающей, так как им удалось соединить прокламационный характер, унаследованный от советских патриотических песен, с искренней верой в новую Россию. Показательно, что все эти композиции звучали в телепроекте ближе к финалу сезона, становясь выражением новой гражданской лирики, столь необходимой по статусу главному федеральному каналу, на котором выходил телепроект<sup>26</sup>.

Схожую смысловую трансформацию претерпела тема труда и профессионального призвания, которая была обязательной составляющей советской эстрады. С одной стороны, советских песен о людях различных профессий в «Голосе» не прозвучало совсем. Но, с другой стороны, участники телепроекта на протяжении всех сезонов обращались к песням о судьбе артиста, прежде всего перепевая знаковые шлягеры из репертуара Аллы Пугачевой: от знаменитого «Арлекино»<sup>27</sup> и «Женщины, которая поет»<sup>28</sup> до уже упоминавшегося «Реквиема» Марка Минкова и «Когда я уйду»<sup>29</sup>. Эти песни, посвященные драматичности артистической доли, труднодостижимости и скоротечности славы, звучали особенно остро в рамках певческого конкурса, на кону которого подразумевались всенародная любовь и профессиональная самореализация.

Таким образом, в перспективе числовых показателей количество песен советской эпохи, прозвучавших на шоу «Голос», было относительно

<sup>26</sup> О важности политики канала при адаптации глобальных шоу-форматов говорит в своей статье Пиа Майбритт Йенсен. Сравнивая адаптации Датского и Австралийского варианта шоу «Идол», исследовательница приходит к выводу, что различия между версиями шоу в этих двух странах «в большей степени зависят от того, какие конкретные каналы транслируют адаптации, от конкурентной ситуации в медиасистеме, от производственной стоимости адаптаций, от режимов финансирования, от демографических целевых аудиторий, от регулирования контента и политики СМИ, чем от культурных ценностей и национальных менталитетов» (Jensen, 2012, p. 28).

<sup>27</sup> Композитор — Э. Димитров, автор русского текста — Б. Баркас.

<sup>28</sup> Композиторы — А. Пугачева, Л. Гарин, автор слов — К. Кулиев.

<sup>29</sup> Композитор — А. Пугачева, автор слов — И. Резник.

невелико. Но крайне важно, что звучание этих композиций концентрировалось на двух этапах телепроекта: на слепых прослушиваниях, когда конкурсантам необходимо произвести первое впечатление на жюри, и в полуфинале и финале, когда участь конкурсантов решают телезрители.

Востребованность песен советской эстрады именно на этих этапах обуславливается, на мой взгляд, двумя причинами. Во-первых, данные композиции могли составить конкуренцию англоязычной поп-музыке с точки зрения внешней эффектности. Благодаря этим песням участники конкурса получали возможность продемонстрировать широту диапазона своих вокально-артистических данных. Во-вторых, советская эстрада вызывала безусловный эмоциональный отклик у телезрителей, мнение которых оказывалось решающим на финальных этапах телепроекта.

Успешность такой стратегии неслучайна. Если, например, в Китае преимущественной аудиторией музыкальных шоу талантов являются подростки, которые с помощью современных технологий объединяются в фан-группы (Liu, 2020, p. 539), то в России основной аудиторией «Голоса» становится старшее поколение, что подтверждают статистические данные компании «Mediascope»<sup>30</sup> за 2019–2021 годы. Согласно этим данным, количество зрителей «Голоса» в категориях от 4 до 17 лет и от 18 до 35 лет колеблется в пределах 1–2%, в категории от 36 до 59 лет составляет в среднем уже 5–6%, а в категории 60+ доходит до 10–12% от общей совокупности аудитории в каждой возрастной группе<sup>31</sup>. Таким образом, советская эстрада имеет безусловное преимущество с точки зрения эмоционального воздействия на «умы и сердца» ключевой части телезрителей телепроекта.

Однако, как и во многих других медийных примерах ресайклинга советской эстрады, жанровая палитра песен проходила процедуру существенной «очистки». Максимально востребованным жанром выступали драматичные любовные баллады, в которых принадлежность к советской эпохе не была столь очевидной и ярко выраженной. Другим востребованным направлением становились песни о родной природе, в которых также была приглушена идеологическая составляющая, а на первый план выходило универсальное любование природой. Наконец, заметную роль в репертуаре конкурсантов играли песни о судьбе артиста, которые напрямую соотносились с драматургией самого шоу.

---

<sup>30</sup> Автор искренне благодарит за предоставленные данные профессора НИУ «ВШЭ» Александра Вячеславовича Шарикова.

<sup>31</sup> См. Приложение 2.

## ФИГУРА АЛЕКСАНДРА ГРАДСКОГО

Живым символом советской эстрады в телепроекте «Голос» стал Александр Градский. По многочисленным высказываниям коллег-наставников и отзывам участников он воспринимался самым авторитетным судьей, был «честью и совестью» всего проекта. Именно он давал самые точные, развернутые и профессионально обоснованные комментарии. В его команду шли самые сильные с вокальной точки зрения участники, и его подопечные неоднократно становились победителями шоу<sup>32</sup>.

Безусловно, собственный музыкальный бэкграунд Градского во многом влиял на репертуар, исполняемый его учениками в рамках проекта. Заметим, что в советское время Градский довольно успешно балансировал между рок-музыкой (группа «Скоморохи», рок-опера «Стадион») и официальной эстрадой (сотрудничество с Александрой Пахмутовой, Давидом Тухмановым, Юрием Саульским). В качестве одного из наставников в телепроекте «Голос» Градский актуализировал для широкой публики неожиданные, полузабытые шлягеры советского времени. Некоторые из этих композиций он написал сам, как, например, «Колыбельную» из фильма «Романс о влюбленных»<sup>33</sup> (реж. А. Кончаловский, 1974) или песню «К стеклу прильнув лицом»<sup>34</sup>. Также Градский был исполнителем таких «забытых шедевров» как: «Песня о корабле»<sup>35</sup> Эдуарда Артемьева из фильма «Свой среди чужих, чужой среди своих» (реж. Н. Михалков, 1974); «Жил-был я»<sup>36</sup> Давида Тухманова с легендарной пластинки «Как прекрасен этот мир» (1972) или, например, принимал участие в записи песен<sup>37</sup> Геннадия Гладкова к мультфильму «Голубой щенок» (реж. Е. Гамбург, 1976).

Исполнение этих композиций значительно расширяло привычный и отчасти «затертый» постоянным исполнением круг шлягеров советской эстрады. Драматичные, яркие, вокально виртуозные, с большим диапазоном гаммы чувств — эти «найденные» Градским песни создавали новый

<sup>32</sup> Только дважды, когда Александр Градский был среди наставников телепроекта, его подопечные заняли второе место (4-й сезон — Михаил Озеров, 10-й сезон — Алишер Каримов). Во всех остальных сезонах, когда Градский был в составе команды наставников, его подопечные становились победителями проекта: Дина Гарипова (1-й сезон), Сергей Волчков (2-й сезон), Александра Воробьева (3-й сезон), Селим Алахяров (6-й сезон).

<sup>33</sup> Автор слов — Н. Кончаловская. Композицию на этапе «Нокауты» во 2-м сезона исполнила Ангелина Сергеева.

<sup>34</sup> Автор слов — П. Элюар, русский текст М. Ваксмахера. Композицию в финале 4-го сезона исполнил Михаил Озеров, занявший 2 место.

<sup>35</sup> Автор слов — Н. Кончаловская. Композицию на этапе «Нокауты» в 3-м сезоне исполнил Андрей Лефлер.

<sup>36</sup> Автор слов — С. Кирсанов. Композицию на этапе «Нокауты» в 3-м сезоне исполнил Станислас Виторт.

<sup>37</sup> Автор слов — Ю. Энтин. Попурри на темы из песен к мультфильму на этапе «Поединки» 6-го сезона исполнили Светлана Сыропятова и Дмитрий Янковский.

имидж советской эстрады, далекий от стерильной благообразности и эмоциональной выдержанности. Более того, эти композиции оказывались не-вероятно созвучны современности, т.е. вневременными в своей художественной ценности.

Градский неоднократно выходил на сцену со своими подопечными, выступая с ними в ансамблях. Тем самым осуществлялось наглядное, живое сопряжение советской эстрады с современной. Выступления Градского на шоу не были безупречны с точки зрения вокального профессионализма. Возраст проявлялся не только в физическом состоянии голосового аппарата, но и в излишней сентиментальности. Певец нередко не мог совладать с эмоциями, которые захлестывали его во время выступления, что неблагоприятно сказывалось на звучании голоса.

Тем не менее все выходы Градского на сцену в качестве певца имели большой успех у публики. С точки зрения ресайклинга самым необычным выступлением Градского стало его появление в финале 10-го сезона теле-проекта в «дуэте» с его подопечным Алишером Каримовым. К моменту финала 10-го сезона Градского уже не было в живых, но современные технологии позволили реинкарнировать мэтра.

Для выступления была выбрана знаковая во всех отношениях песня «Как молоды мы были». Во-первых, эта композиция была «визитной карточкой» певца, входила в его «золотой» репертуарный список. Во-вторых, ее философское содержание, балансирующее между прощанием с молодостью и рефлексией о пройденном пути, как нельзя лучше отвечало драматургической идее шоу.

Организаторы соединили запись выступления Градского в дуэте с другим своим подопечным (Михаилом Озеровым) из финала 4-го сезона «Голоса» с живым исполнением песни Алишером Каримовым в прямом эфире, под аккомпанемент оркестра в студии. Выступление Градского проецировалось крупным планом на сцену. Зал был погружен во тьму и светился фонариками смартфонов, которыми покачивали в такт зрители в студии.

Зрелище обрело мистический характер. Градский, в соизмерении с другими участниками действия, представал в гигантском масштабе как живой. Создавалась полная иллюзия того, что певец продолжает петь с того света. Он вступал как бы под жест дирижера из студии, по-джентельменски давал просолить своему подопечному, а его лицо, проецируемое крупным планом, проживало все эмоции исполняемой песни. Символичной стала и финальная тоника, прозвучавшая вместо полагающегося минора в мажоре, — известный со времен Баха и действенный прием указания на связь с высшими силами, создающий эффект «наглядно» слышимого просветления.



Рис. 1. Алишер Каримов и Александр Градский. «Как молоды мы были». Финал. Голос 10. Фрагмент выпуска от 30.12.2021. Первый канал. 1 мин. 44 сек. Скриншот автора<sup>38</sup>



Рис. 2. Алишер Каримов и Александр Градский. «Как молоды мы были». Финал. Голос 10. Фрагмент выпуска от 30.12.2021. Первый канал. 2 мин. 00 сек. Скриншот автора<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://www.1tv.ru/shows/golos-10/vystupleniya/alisher-karimov-ialeksandr-gradskiy-kak-molody-my-byli-final-golos-10-fragment-vypuska-ot-30-12-2021> (01.06.2023)

<sup>39</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://www.1tv.ru/shows/golos-10/vystupleniya/alisher-karimov-ialeksandr-gradskiy-kak-molody-my-byli-final-golos-10-fragment-vypuska-ot-30-12-2021> (01.06.2023)

Таким образом, в этом выступлении осуществлялся ресайклинг не только собственно песни советской эстрады, но и фигуры ее исполнителя. Градский как бы оживал и встраивался с помощью современных технологий в проходящее в прямом эфире выступление. Показательно, что между смертью певца и его реинкарнацией прошел крайне малый временной промежуток, период забвения фактически нивелировался, и певец продолжил свою сценическую жизнь сразу после смерти.

### ТЕМБРЫ ГОЛОСОВ И ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКИ

Следующий параметр, по которому можно проследить связь телепроекта «Голос» с советской эстрадой, — это тембры голосов участников телепроекта и особенности их вокальной постановки. Мой тезис состоит в том, что шоу «Голос» возвращает моду на поставленные, мощные и бархатистые голоса советской эстрады. Как заметил обозреватель «Музыкального журнала» Вадим Пономарев, анализируя успех первого сезона телепроекта, «массовый слушатель соскучился по красивому голосу, по хорошо поставленному и обработанному вокалу с логичными ударениями и чисто взятыми открытыми нотами» (Пonomарев, 2013, с. 121).

Продолжая свои рассуждения, критик отмечает большое количество участников с академической вокальной школой и видит в этом специфику «именно российской версии конкурса — в других странах классический репертуар почти не пели» (Пonomарев, 2013, с. 122). Действительно, на протяжении десяти сезонов телепроекта среди его участников довольно часто встречались певцы с академическим бэкграундом — студенты и выпускники кафедр академического пения, солисты оперных театров или военных ансамблей. Более того, именно такие певцы часто входили в тройку призеров «Голоса».

Причем показательно, что женские поставленные оперные голоса были востребованы в телепроекте гораздо меньше, нежели мужские. Во-первых, их часто отсеивали еще на первом этапе слепых прослушиваний с формулировкой о недостаточной обученности<sup>40</sup> или же, что правдивее, указывая на принадлежность к «другой лиге» музыки<sup>41</sup>. Во-вторых, крайне редко

<sup>40</sup> Например, Градский неоднократно указывал на ошибочное дыхание конкурсанткам, исполнившим на слепых прослушиваниях арию Далилы из оперы К. Сен-Санса «Самсон и Далила». Во 2-м сезоне это была Александра Заикина, а в 4-м — Марианна Вагида.

<sup>41</sup> Именно так сформулировал причину того, что наставники не повернулись, Леонид Агутин при выступлении на слепых прослушиваниях Натальи Кирилловой в 5-м сезоне телепроекта.



оперные певицы, попавшие на шоу, делали ставку на оперный репертуар<sup>42</sup>. Скорее, они «разбавляли» оперными ариями популярные шлягеры, демонстрируя свою профессиональную пластичность и творческую универсальность. Например, из десяти песен, исполненных Эльмирой Калимуллиной, занявшей второе место в первом сезоне «Голоса», лишь две имели отношение к классической музыке<sup>43</sup>. Елена Минина, дошедшая до полуфинала в четвертом сезоне, лишь единожды обратилась к оперной арии<sup>44</sup>, в полуфинале спев «компромиссную» «Песню Анюты» Исаака Дунаевского, каноничное исполнение которой подразумевает владение академическим вокалом. Таким образом, участницы-женщины с академической вокальной школой, успешно выступавшие на телепроекте, зачастую скрывали, маскировали свой профессиональный бэкграунд и редко обращались к шлягерам советской эстрады с целью «вписаться в формат» эстрадного вокального шоу.

Ровно противоположную стратегию выбирали участники-мужчины, имевшие за плечами академическую вокальную школу. Во-первых, их было значительно больше, в сравнении с женщинами, и они гораздо чаще доходили до финальных этапов телепроекта и даже становились его победителями. Во-вторых, одной из распространенных и успешных стратегий «мимикрирования» под формат телешоу среди певцов с академической школой было настойчивое обращение к репертуару советской эстрады и подражание вокально-исполнительской манере конкретных ее певцов.

Первым прецедентом подобного рода стало участие в 1-м сезоне «Голоса» солиста театра «Новая опера» Евгения Кунгурова, дошедшего до полуфинала телепроекта. Из семи песен, исполненных Кунгуровым в течение проекта, пять составляли «золотой фонд» советской эстрады — от «Разговора со счастьем» Александра Зацепина до «Синей вечности»<sup>45</sup> и «Ноктюрна» из репертуара Муслима Магомаева. Более того, на внеконкурсных выступлениях певцу довелось спеть с самим Иосифом Кобзоном знаковую песню «Надежда»<sup>46</sup> Александры Пахмутовой.

К полной идентичности с Муслимом Магомаевым, не только по тембру голоса и репертуару, но и в манере держаться на сцене, стремился участник

---

<sup>42</sup> Исключением является пример Светланы Феодуловой, колоратурного сопрано, которой удалось дойти до середины 2-го сезона телепроекта, демонстрируя вокальную эквилибристику по взятию запредельно высоких нот.

<sup>43</sup> Так на этапе «Нокауты» Эльмира Калимуллина исполнила Хабанеру Кармен из одноименной оперы Ж. Бизе, а в финале одной из песен стало «Адажио» Ремо Джадзотто, ошибочно приписываемое Томазо Альбинони.

<sup>44</sup> Елена Минина исполнила знаменитую арию Лауретты «O mio babbino caro» из оперы Дж. Пуччини «Джанни Скикки» в четвертьфинале телепроекта.

<sup>45</sup> Композитор — М. Магомаев, автор слов — Г. Козловский.

<sup>46</sup> Автор слов — Н. Добронравов.

2-го сезона Сергей Волчков. «Мелодия»<sup>47</sup>, «Верни мне музыку»<sup>48</sup>, «Я люблю тебя, жизнь»<sup>49</sup>, «Синяя вечность», «Подберу музыку» и дважды ария Мистера Икс из оперетты И. Кальмана «Принцесса цирка» — вот показательный перечень песен, прозвучавших на шоу в исполнении этого певца. Низкий, бархатистый, прекрасно поставленный голос, строгий костюм, нехарактерная для современной эстрады статичность, сконцентрированность на звучании голоса и фирменный жест распахнутых рук — все эти слагаемые открыто отсылали к образу советского эстрадного артиста и в итоге привели Сергея Волчкова к победе на телепроекте. Нескрываемая реинкарнация советской эстрады нашла мощный отклик у телезрителей.

Впоследствии схожая стратегия, основанная на реинкарнации образа советского эстрадного певца, привела к победе Селима Алахярова в 6-м сезоне телепроекта и Петра Захарова в 7-м сезоне. Однако оба участника нашли способы раздвинуть границы «советского» репертуара, не теряя связь с ушедшей эпохой. Так, Селим Алахяров периодически исполнял песни «андеграундных» авторов — Владимира Высоцкого и Виктора Цоя. А Петр Захаров стал перепевать с русским текстом хиты зарубежной эстрады того периода, например, «Love Story»<sup>50</sup> Френсиса Лэя, «Je suis malade»<sup>51</sup> из репертуара Далиды.

Важно отметить, что практически все из вышеперечисленных певцов, которые имели академическую школу и дошли до финальных этапов телепроекта, принадлежали команде Александра Градского. Исключением стал входивший в команду Константина Меладзе Петр Захаров. Но и он, при отсутствующем в том сезоне Градском, продолжил и в репертуарном, и в тембральном отношении тенденцию, заданную мэтром. Таким образом, ресайклинг советской эстрады в телепроекте отделился от фигуры конкретного ее представителя и вышел на новый уровень. Запрос на поставленные, мощные голоса стал мейнстримом, самостоятельной тенденцией, как минимум, в рамках телепроекта.

Эту тенденцию подтвердил и 10-й сезон, оказавшийся последним для Александра Градского. Второе место в проекте, уже после смерти наставника, завоевал упоминавшийся выше Алишер Каримов — тоже певец с академической выправкой, сводивший к минимуму визуально-жестовые эффекты в своих выступлениях и делавший ставку на звучание голоса.

<sup>47</sup> Композитор — А. Пахмутова, автор слов — Н. Добронравов.

<sup>48</sup> Композитор — А. Бабаджанян, автор слов — А. Вознесенский.

<sup>49</sup> Композитор — Э. Колмановский, автор слов — К. Ваншенкин.

<sup>50</sup> Автор слов — К. Сигман, русский текст Р. Рождественского.

<sup>51</sup> Композитор — А. Дона, автор слов — С. Лама. Русский текст песни написал сам конкурсант телепроекта «Голос».

Превалирование в его репертуаре песен советской эстрады стало своеобразным приношением ушедшему из жизни наставнику. В данном случае на исполняемые песни ложилась дополнительная символическая нагрузка — помимо демонстрации вокальных данных конкурсанта они должны были передать скорбь утраты. Кроме уже упомянутого «совместного» исполнения песни «Как молоды мы были», прозвучали «Романс морских офицеров» («Я тебя никогда не забуду») Алексея Рыбникова и «Ноктюрн» Арно Бабаджаняна. Таким образом, представленный Алишером Каримовым репертуар подтвердил моду на ресайклинг советской эстрады и одновременно перешагнул ее, став символическим жестом, данью памяти и ушедшей эпохе, и покинувшему этот мир певцу.

Однако было бы несправедливо свести разнообразие тембров, звучавших и на советской эстраде, и в рамках анализируемого телепроекта, к типу поставленного, низкого, бархатистого голоса. По законам кавер-шоу, которые подробно будут обсуждаться чуть ниже, многие конкурсанты в своих выступлениях старались максимально приблизиться к тембрам голосов оригинальных исполнителей выбранных песен. Так, например, Наргиз Закирова пыталась подражать характерному тембру голоса и манере звучания Аллы Пугачевой при исполнении песни «Женщина, которая поет»<sup>52</sup>. А Ярослав Дронов в полуфинале 3-го сезона смог приблизиться к тембру голоса Валерия Кипелова, исполняя песню «Я здесь»<sup>53</sup> из репертуара рок-певца.

Но наиболее примечательным в этом отношении оказался тембр голоса Юрия Юшкевича, выступавшего в 5-м сезоне в команде Димы Билана. Юноша с широкой улыбкой советского Буратино, обладатель контртенора, на телепроекте успел спеть лишь одно произведение, напрямую связанное с советской культурой — вокализ Эдуарда Артемьева «Поклонники» из фильма «Раба любви» (1975, реж. Н. Михалков). Однако и своей лучезарной внешностью, и чистым, высоким тембром голоса, и спетой на слепых прослушиваниях «Ave Maria» Франца Шуберта он отсылал к знаковому кумиру советской эпохи — к итальянскому певцу-вундеркинду Робертино Лоретти. Таким образом, он существенно расширил и диапазон тембров голосов, прозвучавших на телепроекте, и диапазон понятия советская эстрада.

Суммируя все вышесказанное, следует отметить двойственность моды на тембры в телепроекте «Голос». С одной стороны, вполне закономерно, что на кавер-шоу, где исполнителю крайне сложно показать свою индивидуальность за счет оригинальности песен, конкурентное преимущество получают те певцы, которые имеют профессиональную вокальную подготовку, в том числе по академическому пению. Такие певцы гораздо лучше владеют

<sup>52</sup> Композиторы — Л. Гарин, А. Пугачева, автор слов — К. Кулиев, перевод Н. Гребнева.

<sup>53</sup> Композитор — В. Кипелов, автор слов — М. Пушкина.

своим голосовым аппаратом, успешнее справляются со сценическим волнением и, главное, уже имеют в багаже наработанный («обпетый») репертуар. С другой стороны, приоритетным направлением «Голоса» является исполнение поп-музыки. Классическая музыка, если и звучит в телепроекте, то исключительно в виде знаменитых оперных арий, на правах «неформатного» аттракциона по владению бельканто.

Поэтому компромиссным подходом, особенно востребованным среди певцов-мужчин, становится обращение к шлягерам советской эстрады. С их помощью они могут продемонстрировать свои неординарные вокальные данные, не отходя от формата телешоу, и завоевать симпатии телезрителей, предпочитающих песни на русском языке. Таким образом, возвращается мода на поставленные, мощные, преимущественно низкие тембры голосов, которые напрямую отсылают к тембрам популярных певцов советской эпохи. А для того, чтобы понять, насколько «копия» оказывается неотличимой от «оригинала», следует обратиться к проблеме интерпретации песен.

## ВЕКТОРЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В одном из своих интервью 2023 года Ярослав Дронов, завоевавший к этому времени впечатляющую популярность под псевдонимом Shaman, следующим образом отвечал на вопрос о своем участии в телепроекте «Голос» в 2014 году: «Основная проблема большинства телевизионных конкурсов заключается в том, что участники исполняют чужие песни, то есть становятся известными как кавер-музыканты. Но настоящую популярность может принести только собственный, уникальный материал. (...) В те времена, когда я участвовал в этих конкурсах, я уже созрел как исполнитель и получил свои несколько минут славы, а вот как автор я тогда был совсем зеленый» (Барабанов, 2023, 14 января, с. 4).

Это высказывание музыканта суммирует неоднократно обсуждавшийся ранее и очень существенный (с музыкальной точки зрения) изъян различных шоу талантов — крайне ограниченное пространство для творческого самовыражения<sup>54</sup>. С одной стороны, формат подобных телепроектов уже

<sup>54</sup> Подробное исследование о судьбе участников польских музыкальных шоу талантов, в том числе и «The Voice of Poland», провел Роберт Чуди. В качестве позитивных изменений он указывает на развитие карьеры конкурсанта, рост популярности и улучшение материального положения за счет выигранных призов. А негативные изменения «случаются тогда, когда ожидаемые от участия в программе блага не приносят пользы, а иногда даже усложняют жизнь». (Chudy, 2018, p. 85)

является формой ресайклинга, т.е. основан на «переработке» известной поп-музыки. А с другой стороны, предполагается, что участники телепроекта демонстрируют свою уникальность, оригинальность, самобытность. Сделать это, перепевая чужие песни, крайне сложно, но не невозможно. Узким, но все же существующим пространством для творческого маневра, является сфера исполнительской интерпретации.

Например, в рок-музыке кавер-версии песен предполагают значительную переработку первоисточника. Майкл Рингс обрисовывает целый спектр возможных интерпретаций, когда современные металл- и поп-панк группы предлагают ироническое прочтение поп-хитов 80-х; или когда новые, только заявляющие о себе исполнители перпевают хорошо известные песни в неожиданных жанрах — тяжелый рок превращается в блюграсс (разновидность стиля кантри), хип-хоп становится босановой и т.д. Исследователь замечает, что, как и в отношениях ремейков в кино, в кавер-версиях поп и рок песен, «идеальное воспроизведение оригинала обычно не является идеалом, в соответствии с которым создается или оценивается кавер-версия. Напротив, ожидается, что исполнитель кавера хотя бы в некоторой степени отойдет от более ранней версии; на самом деле, большинство музыкантов рассматривают кавер-практику как возможность предложить свой собственный уникальный вариант ранее записанного материала» (Rings, 2013, p. 56).

Телепроект «Голос», обращаясь к шлягерам советской эстрады, постоянно балансирует между двумя стратегиями исполнительской интерпретации. Большая часть конкурсантов стремится к полной идентичности, неотличимости от оригинальной (каноничной) версии исполнения. Именно в такой «дословной» реинкарнации песни из прошлого видится особое мастерство, схожее с мастерством виртуозных копиистов живописных полотен. Другая часть конкурсантов, значительно меньшая по количеству, решается на кардинальное переосмысление песен советского времени, стремится показать свою самобытность и уникальность за счет существенного изменения хорошо известного музыкального материала.

Эти два вектора в подходе к интерпретации шлягеров советской эстрады порождают множество сопутствующих вопросов. Насколько точно современным исполнителям удастся воспроизвести исходный саунд и ауру советской эстрады? Возможно ли определить пласт песен, которые претерпевают наиболее существенную переработку? К каким приемам обращаются авторы кардинально иных кавер-версий, чтобы продемонстрировать свою исполнительскую самобытность? Наконец, какая из двух стратегий представляется более выигрышной с точки зрения успеха у зрителей?

При стремлении дословно воссоздать оригинальную версию песни советской эстрады контрольными маркерами становятся: 1) идентичность

аранжировки, 2) тембр голоса и исполнительская манера певца. Убедительный эффект возникает лишь при точном совпадении всех перечисленных параметров. Например, как в упоминавшемся случае с Сергеем Волчковым, чья победа во втором сезоне телепроекта основывалась на реинкарнации тембра голоса и исполнительской манеры Муслима Магомаева. К неотличимости стремился и оркестр, максимально точно воспроизводивший аранжировку магомаевских шлягеров.

Однако идентичность аранжировки при отличности тембра певца и его исполнительской манеры может привести к спорному результату, как это произошло в случае с Александрой Беляковой, которая в четвертьфинале второго сезона телепроекта исполнила песню «Журавли» Яна Френкеля. Создатели шоу явно хотели воспроизвести все канонические элементы исполнения этой песни на советской эстраде. Был задействован полный состав эстрадно-симфонического оркестра, приглашен детский хор, воссоздана аранжировка с массой тембровых подголосков и выбран оригинальный неспешный темп исполнения. Но эффект оказался удручающим ввиду полного несоответствия голоса и манеры исполнения певицы. Во-первых, Александра Белякова использовала сексуализированные придыхания, столь характерные для англоязычной поп-музыки, но в контексте советской эстрады совершенно неуместные. Во-вторых, певице явно не хватало опоры в голосе и грамотного распределения дыхания, чтобы выдержать длинные ноты в окончании фраз. Наконец, ее внешний вид делал акцент на сексуально привлекательном теле (яркий макияж, глубокое декольте, открытые плечи), что опять же шло вразрез с содержанием и характером песни.

Фиаско певицы во многом было связано с крайне трудной тематикой песни, которая посвящена памяти солдат, погибших в Великой Отечественной войне. Переживания, поданные от лица матери, потерявшей сына, не допускали и тени неискренности, требовали не только грамотного исполнения, но и убедительного проживания песни.

Однако нельзя сказать, что формат современного вокального шоу заведомо не подходит для отражения таких сложных и эмоционально тяжелых тем. Отнюдь. Выступление в шестом сезоне Лоры Горбуновой с песней «Панамки» (1981) Вадима Егорова показало, что военная лирика может найти адекватное выражение в формате телепроекта. Певице удалось передать драму непржитых жизней детей, погибших во время Великой Отечественной войны, с помощью постоянного переключения регистров подачи. Она то гипер-эмоционально пропевала каждую ноту «нутром», то речитативно-отстраненно фиксировала трагические события. Лора Горбунова стояла перед микрофоном как вкопанная, сведя внешние движения к минимуму, что концентрировало зрительское восприятие на содержании песни.

Но и эта исполнительская интерпретация была далека от оригинального звучания, кардинально перерабатывала исходную версию песни. В авторском исполнении Вадима Егорова, «Панамки» были образцом советской бардовской лирики — пелись под гитару, без какого-либо надрыва, в стилистике подчеркнутой простоты формы и интимно-камерного звучания. В телепроекте «Голос» песня была исполнена в сопровождении полного состава эстрадно-симфонического оркестра, с множеством эффектных приемов — начиная от чеканных возгласов медных духовых инструментов, заканчивая резким обрыванием *tutti* оркестра в свербящую паузу. Интимная бардовская лирика разрослась до масштабов грандиозного патетичного полотна. Канон аранжировки советской патриотической песни был применен в отношении бардовской лирики, изначально полностью противоположной по своему духу этому канону. Однако исполнительское мастерство певицы и малоизвестность песни сделали эту подмену незаметной для непосвященного слушателя и весьма убедительной с точки зрения художественного эффекта. В этой интерпретации создатели шоу как бы заново создали и воплотили плакатный стиль советской эстрады.

Описанный случай относится ко второй стратегии исполнительской интерпретации, когда участники шоу не дословно копируют оригинал, а пытаются представить свою собственную, самобытную трактовку песни. С одной стороны, номер Лоры Горбуновой не типичен вектором аранжировки, направленным на укрупнение и уплотнение звучания, на превращение интимно-лирического высказывания в масштабную драму. С другой стороны, этот пример показателен в том, что кардинальной переработке подвергается музыкальный материал, который сложно причислить к категории официальной советской эстрады. Практика такова, что наибольшие изменения на шоу «Голос» претерпевают те песни советского времени, которые в своей сути являются а-советскими, то есть выбиваются из официального канона из-за своей тематики и/или музыкально-выразительных средств.

Например, «Темная ночь» (1943), которая дважды звучала в телепроекте, выделяется не только нехарактерным для советской песни сумеречным временем суток, но и «расколотым» хронотопом, балансирующим между жизнью и смертью<sup>55</sup>. В «Голосе» эта композиция оба раза была исполнена

<sup>55</sup> Очень тонко и точно «расколотый» хронотоп этой песни определяет Юрий Дружкин: «Одна — большая — сфера отчуждена. Там — смерть, ночь, холод, свист пуль... Другая сфера — сфера жизнь — представлена двумя "островками" относительной безопасности. Один островок здесь, другой далеко-далеко, по ту сторону территории смерти. Эта внешняя топография дополняется внутренней, где силы души — любовь, верность, вера, умение ждать — соединяют два далеких островка в одну территорию жизни, иррациональным образом спасая ее от вполне материальных угроз» (Дружкин, 2018, с. 231). Показательно, как подобные «ненормативные» песни военных лет отторгались официальной критикой. Вот, например, одно из

в кардинально иной аранжировке: в уже упоминавшемся варианте на испанском языке в латиноамериканской аранжировке и в стиле соул<sup>56</sup>. Послевоенная песня «Дорогие мои москвичи» Исаака Дунаевского<sup>57</sup> тоже не вписывалась в канон официальной эстрады — место мобилизационной риторики в ней заняли джазовые гармонии и умиротворенная, «затишающая» реальность, поэтизирующая момент предвкушения отдыха. В «Голосе» эта композиция также претерпела существенную трансформацию, превратившись в подвижный латиноамериканский танец<sup>58</sup>. Через не менее кардинальное преобразование прошли и песни позднесоветской эстрады. «Чудесная страна» группы «Браво» была исполнена в электро-поп-аранжировке с элементами блюза<sup>59</sup>, а «Белые розы» группы «Ласковый май» — на итальянском языке в сопровождении камерного ансамбля струнных инструментов<sup>60</sup>, выискиваясь из «бульварного» шлягера в проникновенную канцонетту.

Во всех подобных случаях «глубокой переработки» хорошо известных шлягеров советского времени каждый из участников пытался продемонстрировать свою индивидуальность на правах соавтора исполняемой песни. Изменения касались языка исполнения, артикуляции слов, ускорения или замедления темпа, и, конечно же, предполагали кардинально иную инструментовку. Зачастую вектор аранжировки был направлен на осовременивание «старых» песен, на их звучание в модных, «молодежных» стилях. Исключение составили лишь «Белые розы», которые искусственно состарили и «облагородили» квази-академической аранжировкой.

Как же воспринимали такую инициативу наставники и телезрители проекта?

Соул-аранжировка «Темной ночи» и латиноамериканское прочтение песни «Дорогие мои москвичи» не нашли отклика у телезрителей — обе исполнительницы покинули телепроект по итогам зрительского голосования. А латиноамериканская аранжировка «Темной ночи», блюзовая «Чудесная

---

характерных высказываний того времени, с попыткой «изъять» эти композиции из официального песенного канона: «Много места в песенном быту фронта заняли сентиментальные эстрадные песенки, интимно-романсного, либо джазового склада, воспевающие будни окопного быта или образы рядовых воинов ("Темная ночь", "Случайный вальс", "Давай закурим", "Мишка одесит"). Но эти "фронтовые шлягеры" быстро отцветали, не оставив глубокого и прочного следа в песенном репертуаре народа» (Нестьев, 1946, с. 18).

<sup>56</sup> В соул-аранжировке песню в финале четвертого сезона исполнила Эра Канн — участница команды Басты (Василий Вакуленко).

<sup>57</sup> Авторы слов — В. Масс, М. Червинский.

<sup>58</sup> Во втором сезоне «Голоса» эту песню исполнила Этери Бериашвили, участница команды Леонида Агутина.

<sup>59</sup> На этапе «Нокауты» в пятом сезоне телепроекта такую версию песни представил Вадим Капустин, участник команды Леонида Агутина.

<sup>60</sup> В шестом сезоне телепроекта Дмитрий Янковский исполнил такую версию песни на этапе слепых прослушиваний, попав в команду Александра Градского.



страна» и академизированные «Белые розы», наоборот, вызвали положительный отклик у наставников и аудитории. Причина такого расхождения в оценках, на мой взгляд, связана не только с успешностью конкретных выступлений, но и с временной принадлежностью песен. Композиции 1940-х годов имеют негласный статус классики советской популярной музыки, несмотря на свое а-советское содержание<sup>61</sup>. «Чудесная страна» и «Белые розы» — это хиты перестроечного времени, их репутация гораздо пластичнее и допускает более вольного отношения с оригиналом.

Итак, проанализировав интерпретацию песен советской эстрады на шоу «Голос», можно сделать следующие выводы. Во-первых, подавляющее большинство исполнителей, которые обращаются к советской эстраде, используют стратегию дословного копирования оригинала. Однако решающую роль в убедительности исполнения играет не столько аранжировка песни, которая воспроизводится достаточно легко, сколько тембр голоса и исполнительская манера конкурсанта. Во-вторых, наиболее существенную переработку претерпевают те песни, которые хоть и написаны в советское время, но по своему содержанию и музыкально-выразительным средствам являются а-советскими, то есть существенно отклоняются от идеологической выдержанности и канонов официальной советской эстрады. В-третьих, авторы кардинально иных кавер-версий зачастую прибегают к современной аранжировке и обращаются к тем стилям, которые демонстрируют их собственные исполнительские предпочтения и специализации. Наконец, с точки зрения зрительского успеха первая стратегия — стремление к идентичной трактовке, представляется более надежной. Существенное отступление от оригинала находит отклик, скорее, у наставников, профессионально заинтересованных в эксперименте, нежели у консервативно настроенных телезрителей.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 2010 году, когда был выпущен первый сезон голландского «Голоса», Ян Инглис в предисловии к книге, посвященной популярной музыке на британском телевидении 1950–1980-х годов, пророчески указывал на ослабевающую роль телевидения в современном функционировании поп-

---

<sup>61</sup> В случае с латиноамериканской аранжировкой «Темной ночи», прозвучавшей на слепых прослушиваниях, наставников подкупило чистое испанское произношение и эффект необычности аранжировки.

музыки. «Несмотря на эти перемены [в формах телевизионных трансляций и слушания музыки], роль телевидения как канала, через который происходит знакомство с популярной музыкой, формирование и распространение представлений о ней, никогда не была столь динамичной как сейчас, что наглядно демонстрирует успех таких шоу, как “Икс-фактор” (ITV, 2004–) и “Британия ищет таланты” (ITV, 2007–), оба из которых достигли в конце сезона аудитории почти в 20 миллионов человек (63% зрительской аудитории). Более того, влияние телевидения распространилось на рутинную эстетику живых выступлений, поскольку все более колоритные сценические представления пытаются удовлетворить ожидания визуального (а также музыкального) развлечения аудитории, привыкшей к экстравагантным обрядам музыкального видео» (Inglis, 2010, p. 7).

Песенные шоу талантов во главе с «Голосом» существенно пошатнули привычную схему отечественного шоу-бизнеса, начиная с 1990-х годов замкнутого на фигуре продюсера. Впервые центр тяжести был смещен на вокальные данные потенциальных звезд эстрады, их собственную артистическую харизму. Недаром комментарии под роликами выступлений участников «Голоса» на YouTube пестрят сетованиями о том, что среди современных поп-звезд сложно встретить поющих, а этот телепроект, наоборот, показывает людей, обладающих феноменальными вокальными данными. Таким образом, «Голос» возвращает один из главных постулатов советской эстрады — первоочередное внимание к вокальным данным поп-артиста.

Другой вопрос, что участие и даже победа в телепроекте отнюдь не гарантируют настоящей популярности. И главная причина этого, как показало исследование, заключается в том, что сами же зрители не поддерживают раскрытия самобытного, авторского прочтения хорошо известных песен, в том числе и советской эстрады. Стать артистом с «лица необщим выражением» крайне сложно, если ценится не оригинальность, а неотличимость от уже существующего оригинала.

Юрий Дружкин афористично определяет эту тенденцию как конкуренцию призраков, так как песенные телешоу превращаются в «конкурс имиджей известных исполнителей, которые сами физически на этом шоу не присутствуют, но участвуют, так сказать, косвенно, ибо их репертуар и узнаваемая исполнительская манера воспроизводится живыми участниками» (Дружкин, 2016, с. 15). Исследователь крайне пессимистично смотрит на причины подобной моды: «Когда настоящее близко и не имеет своего голоса, оно наполняется голосами и лицами прошедших времен. Не потому ли и песенная культура (и не только песенная) столь активно занимается вторичной переработкой старого материала? Есть, возможно, и другая причина этого. Осознанное восприятие духа времени — дело трудное,

не всем доступное, и далеко не всегда приятное. Этот дух может сказать нам то, чего мы вовсе не хотим слышать. Тем охотнее наше сознание переключается на игру с внешней видимостью» (Дружкин, 2016, с. 16).

Однако обращение к прошлому может оказаться не только бегством от реальности, но и способом определения своей идентичности. Не зря Лейла Зендерленд, размышляя о ресайклинге в русле использования исторического наследия американцами, говорила о том, что «прошлое служит эмоциональным подспорьем для тех, кто испытывает неуверенность в отношении своей идентичности: исторические реконструкции демонстрируют им, что такое “американизм”» (Вьюгин, 2021, с. 21). В нашем случае этот тезис можно переформулировать так, что песни советской эстрады, регулярно звучащие на одном из главных развлекательных шоу страны, оказывается вневременным выражением пресловутой «русской души».

Такое настойчивое обращение к советской культуре вообще и эстраде в частности, во многом вызвано острой нехваткой искренности, душевности и эмоциональной вовлеченности как на самом телевидении, так и шире — в социуме. Советская культура была направлена на снятие отчуждения. Как замечает Кристин Эванс, в течение 1960-х – в начале 1970-х социалистический образ жизни в Советском Союзе «начал определяться в первую очередь в терминах эмоций — советский образ жизни стал образом чувств. В рамках этой трансформации телевидение играло центральную роль в продвижении аффективных качеств» (Evans, 2015, p. 544). Современное телевидение, обращаясь к советскому наследию, тоже пытается компенсировать нехватку неподдельных эмоций.

В более общем смысле ресайклинг советской эстрады в телешоу «Голос» становится свидетельством перехода российского общества к метамодерну, двумя ключевыми характеристиками которого является работа с уже переработанным и воскрешение веры в большие идеи (метанарративы). Показательно, что метамодернизм, как стиль искусства в эпоху метамодерна, Настасья Хрущева определяет через категорию тоски «по обесцененным сверхсмыслам. Именно эта тоска становится для искусства метамодернизма и поводом достать спасительную пилюлю (или стать ею), и — объектом поэтизации; весь метамодернизм превращается в рефлексию этой тоски» (Хрущева, 2022, с. 16). В пространстве «Голоса» такой универсальной «спасительной пилюлей» больших смыслов и настоящих чувств оказывается советская эстрада, которая переживает процессы присвоения, мимикрии и симуляции, в то же время не переставая оставаться самой собой.

*\* Решением Министерства юстиции Российской Федерации от 2 сентября 2022 г. признан лицом, выполняющим функции иностранного агента.*

**Таблица полуфиналистов телепроекта «Голос»  
Этническая, национальная и гражданская принадлежность**

	Представители национальных республик, входящих в состав РФ, и различных этносов		
	Представители других стран		
№ сезона	Участники полуфинала	Результат	Город (область/страна), этническое происхождение
1-й сезон	Евгений Кунгуров		Москва
	<b>Дина Гарипова</b>	<b>Победитель</b>	<b>Зеленодольск, Республика Татарстан</b>
	Эдвард Хачарян		Сочи, этнический армянин
	<b>Анастасия Спиридонова</b>		<b>Великие Луки, Псковская область</b>
	<b>Эльмира Калимуллина</b>	<b>3 место</b>	<b>Казань, Республика Татарстан</b>
	Маргарита Позоян	<b>2 мест</b>	Москва, этническая армянка
	Ольга Кляйн		Екатеринбург
2-й сезон	<b>Мария Гойя</b>		Киев, Украина
	<b>Сергей Волчков</b>	<b>Победитель</b>	<b>Быхов, Белоруссия</b>
	Шарип Умханов		Толстой-Юрт, Чечня, чеченец
	Тина Кузнецова		Казань, Республика Татарстан, этническая русская
	Антон Беляев		Магадан
	<b>Гела Гуралия</b>	<b>3 место</b>	<b>Поти, Грузия</b>
	Елена Максимова		Севастополь, Украина
3-й сезон	<b>Наргиз Закирова</b>	<b>2 мест</b>	<b>Ташкент, Узбекистан</b>
	Интарс Бусулис		Талси, Латвия
	Мариам Мерабова		Москва, этническая армянка
	<b>Александр Бон</b>	<b>3 место</b>	<b>Мурманск</b>
	Ксана Сергиенко		Нью-Йорк, США, этническая украинка
	<b>Ярослав Дронов</b>	<b>2 место</b>	<b>Новомосковск, Тульская область</b>
	Алиса Игнатьева		Москва
4-й сезон	Валентина Бирюкова		Троицк
	<b>Александра Воробьева</b>	<b>Победитель</b>	<b>Энгельс, Саратовская область</b>
	Иван Далматов		Улан-Удэ, Бурятия
	<b>Ольга Задонская</b>	<b>3 место</b>	<b>Владимир</b>
	Елена Минина		Москва
	<b>Михаил Озеров</b>	<b>2 место</b>	<b>Москва</b>
	Витольд Петровский		Коломна, Московская область
	<b>Иеромонах Фотий</b>	<b>Победитель</b>	<b>Боровск, Калужская область</b>
	Эра Канн		Москва, этническая корейка
	Мария Ероян		Москва, этническая армянка

5-й сезон	<b>Кайрат Примбердиев</b>	<b>3 место</b>	<b>Бишкек, Киргизия</b>
	Олег Кондраков		Дзержинск, Нижегородская область
	Сардор Милано		Ташкент, Узбекистан
	Михаил Житов		Архангельск
	<b>Дарья Антониук</b> Ксения Коробкова Дария Ставрович	<b>Победитель</b>	<b>Зеленогорск, Красноярский край</b> с. Черницыно, Курская область Москва
	<b>Александр Панайотов</b>	<b>2 место</b>	<b>Запорожье, Украина</b>
6-й сезон	Антон Лаврентьев		Москва
	<b>Ладислав Бубнар</b>	<b>3 место</b>	<b>Прага, Чехия</b>
	Ян Гэ		Пекин, Китай
	Данил Буранов		Зеленодольск, Республика Татарстан
	Брендон Стоун		Берлин, Германия, этнический грузин
	<b>Тимофей Копылов</b> Лора Горбунова	<b>2 место</b>	<b>Владимир</b> Хабаровск
	<b>Селим Алахяров</b>	<b>Победитель</b>	<b>Махачкала, Республика Дагестан, этнический лезгин</b>
7-й сезон	Даниель Рустамов		Душанбе, Таджикистан
	<b>Рушана Валиева</b>	<b>3 место</b>	<b>Толбазы, Башкортостан</b>
	<b>Амирхан Умаев</b>	<b>2 место</b>	<b>Грозный, Чеченская республика</b>
	Уку Суviste		Таллин, Эстония
	Андрей Поляков		Вологда
	Шаэн Оганесян		Санкт-Петербург, этнический армянин
	София Тарасова		Санкт-Петербург, этническая украинка
	<b>Петр Захаров</b>	<b>Победитель</b>	<b>Санкт-Петербург</b>
8-й сезон	Нуржигит Субанкулов		Бишкек, Кыргызская Республика
	<b>Аскер Бербеков</b>	<b>Победитель</b>	<b>Баксан, Кабардино-Балкария</b>
	Рагда Ханиева		Москва, этническая ингушка
	<b>Антон Токарев</b>	<b>2 место</b>	<b>Москва</b>
	Алана Чочиева		Владимир, этническая осетинка
	<b>Ив Набиев</b>	<b>3 место</b>	<b>п. Майский, Пермский край</b>
	Элимдар Сейдосманов		Nevinnomyssk, Stavropol Krai, ethnic Crimean
	Арсен Мукенди		Tatar Kinshasa, Democratic Republic of the Congo
9-й сезон	Кирилл Суслов		Ржев, Тверская область
	<b>Яна Габбасова</b>	<b>3 место</b>	<b>Нефтекамск, Республика Башкортостан</b>
	Мария Русакова	<b>Победитель</b>	Омск
	<b>Дмитрий Венгеров</b> Сурен Платонов		<b>Волгоград</b> Москва
	<b>Олег Аккуратов</b> Елизавета Пурис	<b>2 место</b>	<b>Ейск, Краснодарский край</b> Москва
	Василий Пасечник		п. Советское, Саратовская область

10-й сезон	Ильхом Тагиров		Душанбе, Таджикистан
	<b>Ернар Садирбаев</b>	<b>3 место</b>	<b>Нур-Султан,* Республика Казахстан</b>
	<b>Александр Волкодав</b>	<b>Победитель</b>	<b>Bishkek, Kyrgyz Republic</b>
	Юлия Кошкина		Иркутск
	Татьяна Качурина		Липецк
	<b>Алишер Каримов</b>	<b>2 место</b>	<b>Нур-Султан,* Республика Казахстан</b>
	Вячеслав Явкин		Саранск, Республика Мордовия
	Элина Пан		Норильск, Красноярский край, этническая корейка-молдаванка

\* С сентября 2022 года Астана,

## Приложение 2

Зрительская аудитория телешоу «Голос» за 2019–2021 гг.  
по данным компании «Mediascope» \*

	Total Ind.	4-17 лет	18-35 лет	36-59 лет	60+ лет
Дата	Rtg%**	Rtg%	Rtg%	Rtg%	Rtg%
<b>Сезон 8</b>					
11.10.19	4,99	1,09	2,21	5,69	9,99
18.10.19	4,35	0,84	2,29	4,87	8,52
25.10.19	4,58	0,98	1,88	5,17	9,42
01.11.19	4,16	1,22	1,96	4,46	8,39
08.11.19	4,79	1,06	2,21	5,58	9,25
15.11.19	4,48	1,16	2,06	4,95	8,99
22.11.19	4,36	1,17	1,81	5	8,69
29.11.19	3,86	0,58	1,27	4,66	8,02
06.12.19	4,24	0,86	1,98	4,7	8,63
13.12.19	4,19	1,14	1,52	4,07	9,67
20.12.19	3,98	0,77	1,39	4,32	8,82
27.12.19	3,66	1,09	1,12	4,23	7,63
01.01.20	4,25	0,94	1,37	4,53	9,52
<b>Сезон 9</b>					
09.10.20	4,91	1,23	1,91	4,87	10,9
16.10.20	4,59	0,93	1,88	4,48	10,33
23.10.20	4,7	0,86	1,29	5,21	10,41

\*Автор искренне благодарит за предоставленные данные профессора НИУ «ВШЭ» Александра Вячеславовича Шарикова

\*\* Rtg% — процент от размера генеральной совокупности аудитории

Белым цветом выделен максимальный процент аудитории в возрастной группе на протяжении сезона

30.10.20	4,94	1,08	1,7	5,4	10,56
06.11.20	4,73	0,76	1,43	5,21	10,48
13.11.20	4,92	1,13	1,69	5,31	10,6
20.11.20	4,32	0,75	1,3	4,75	9,54
27.11.20	4,31	0,83	1,37	4,96	9,08
04.12.20	4,14	0,84	1,43	4,22	9,37
11.12.20	4,12	0,82	1,21	4,1	9,69
18.12.20	4,13	0,74	1,09	4,45	9,39
25.12.20	4,29	1,05	1,27	4,14	10,12
30.12.20	4,07	1,16	1,47	4,51	8,34

#### Сезон 10

08.10.21	4,67	0,76	1,34	4,21	11,64
15.10.21	4,21	0,78	1,18	4,34	9,68
22.10.21	4,67	0,9	1,45	4,33	11,26
29.10.21	4,37	0,66	1,63	4,51	9,68
05.11.21	4,46	0,96	1,6	4,3	10,2
12.11.21	4,5	0,51	1,64	4,7	10,07
19.11.21	4,13	0,84	1,44	4,05	9,44
26.11.21	3,93	0,9	1,42	3,83	8,91
03.12.21	4,54	0,73	1,28	4,8	10,33
10.12.21	4,12	0,85	1,6	4,12	9,13
17.12.21	3,86	0,64	1,32	3,63	9,22
24.12.21	4,02	0,92	1,31	3,61	9,75
30.12.21	3,07	0,59	1,12	2,54	7,74

## REFERENCES

1. Aleshinskaya, E., & Gritsenko, E. (2017). Language practices and language ideologies in the popular music TV show The Voice Russia. *Language & Communication*, 52, 45–59. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2016.08.005>, <https://www.elibrary.ru/yuvbgh>
2. Barabanov, B. (2023, January 14). “Esli ty lyubish’ kogo-to, ty ved’ ne lyubish’” ot del’no ruky, nogu ili ukho”: Shaman ob interese k sebe i mogushchestve interneta [“If you love someone, you don’t love a separate arm, leg or ear”: Shaman about interest in him and the power of the Internet]. *Kommersant*, (6), 4. Retrieved June 1, 2023, from <https://www.kommersant.ru/doc/5771521>
3. Boym, S.Yu. (2022). *Obshchie mesta: Mifologiya povsednevnoy zhizni* [Common places: Mythologies of everyday life in Russia]. Moscow: NLO.
4. Bruin, J. (2012). Articulations of national, regional and ethnic identities in official Idols websites. In K. Zwaan & J.D. Bruin (Eds.), *Adapting Idols: Authenticity, identity and performance in a global television format* (pp. 41–54). Farnham, UK: Ashgate.
5. Bruin, J., & Zwaan, K. (2012). Introduction: Adapting Idols. In K. Zwaan & J.D. Bruin (Eds.), *Adapting Idols: Authenticity, identity and performance in a global television format* (pp. 1–10). Farnham, UK: Ashgate.
6. Chudy, R. (2018). The individual aspect of participation in tv reality show on the example of a music talent show—case study. *Social Communication*, 4 (1), 77–87. <https://doi.org/10.2478/sc-2018-0009>
7. Druzhkin, Yu.S. (2015). Pravda golosa [The truth of the voice]. *Khudozhestvennaya Kul’tura*, (2), 186–199. <https://www.elibrary.ru/yvzch>
8. Druzhkin, Yu.S. (2016). Pesennoe teleshou: konkurentsia prizrakov ili prizrak konkurentsii? [TV song show: The competition of ghosts or the ghost of competition?]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 12 (4), 7–18 <https://www.elibrary.ru/xxqxjz>
9. Druzhkin, Yu.S. (2018). Byla li Klavdiya Shul’zhenko filosofom? [Was Claudia Shulzhenko a philosopher? Anthropological aspects of soviet variety songs]. *Khudozhestvennaya Kul’tura*, (2), 220–247. <https://www.elibrary.ru/ryyxsl>
10. Evans, C. (2015). The “Soviet way of life” as a way of feeling: Emotion and influence on Soviet central television in the Brezhnev era. *Cahiers du Monde Russe*, 56 (2/3), 543–569. <https://doi.org/10.4000/monderusse.8201>
11. Gritsenko, E.S., & Alyoshinskaya, E.V. (2015). Angliyskiy yazyk v televizionnom muzykal’nom shou “Golos” [English language in the music TV show “The Voice”]. *Sotsial’nye i Gumanitarnye Nauki na Dal’nem Vostoke*, (1), 37–43. <https://www.elibrary.ru/vbcxij>
12. Inglis, I. (2010). Introduction. In I. Inglis (Ed.), *Popular music and television in Britain* (pp. 1–10). Farnham, UK: Ashgate.
13. Jensen, P.M. (2012). How media system rather than culture determines national variation: Danish Idols and Australian Idol compared. In K. Zwaan &



J.D. Bruin (Eds.), *Adapting Idols: Authenticity, identity and performance in a global television format* (pp. 27–40). Farnham, UK: Ashgate.

14. Khrushcheva, N.A. (2022). *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metamodernism in music and around it]. Moscow: RIPOL Classic.

15. Liu, X. (2020). Observation on the Turn of Music Talent TV Show 3.0 in China. *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*, 535–540. Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.096>

16. Nestiev, I.V. (1946). *Sovetskaya massovaya pesnya* [Soviet mass song]. Moscow: Leningrad: State Musical Publishing House.

17. Ponomarev, V. (2013). Shou “Golos”: Izmenitsya li golos rossiyskogo shou-biznesa? [“The Voice”. Will the voice of Russian show business change?]. *Muzykal'nyy Zhurnal*, (3/4), 120–123.

18. Rings, M. (2013). Doing it their way: Rock covers, genre, and appreciation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71 (1), 55–63. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01541.x>

19. Top-10 luchshikh razvlekatel'nykh programm 2015 goda [Top 10 best entertainment programs of 2015]. (2016, January 20). *Argumenty i Fakty*, (3), 24.

20. Tsuker, A.M. (2012). (2012). *Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990* [Domestic popular music: 1960–1990] Rostov-on-Don: The Rachmaninov Rostov State Conservatory Publishing.

21. Vyugin, V.Yu. (2021). “Kul'turnyy resaykling”: K istorii ponyatiya (1960–1990-e gody) [“Cultural recycling”: A contribution to the history of the concept (1960s–1990s)]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (3), 13–32. <https://www.elibrary.ru/zbysqs>

22. Waisbord, S. (2004). McTV: Understanding the global popularity of television formats. *Television New Media*, 5 (4), 359–383. <https://doi.org/10.1177/1527476404268922>

23. Zhurkova, D.A. (2021). “Starye pesni o glavnom”: Al'ternativnaya antologiya sovetskoy estrady [Old Songs About the Main Thing: An alternative anthology of the soviet popular music]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (3), 148–164. <https://www.elibrary.ru/woynlv>

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барабанов, Б. (2023, 14 января). «Если ты любишь кого-то, ты ведь не любишь отдельно руку, ногу или ухо»: Шаман об интересе к себе и могуществе интернета: интервью. *Коммерсантъ*, (6), 4. <https://www.kommersant.ru/doc/5771521> (01.06.2023).

2. Бойм, С.Ю. (2022). *Общие места: мифология повседневной жизни*. Москва: Новое литературное обозрение.

3. Вьюгин, В.Ю. (2021). «Культурный ресайклинг»: к истории понятия (1960 — 1990-е годы). *Новое литературное обозрение*, (3), 13–32. <https://www.elibrary.ru/ZBYSQS>
4. Гриценко, Е.С., Алешинская, Е.В. (2015). Английский язык в телевизионном музыкальном шоу «Голос». *Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке*, (1), 37–43. <https://www.elibrary.ru/VBCXIJ>
5. Дружкин, Ю.С. (2015). Правда голоса. *Художественная культура*, (2), 186–199. <https://www.elibrary.ru/YVNZCH>
6. Дружкин, Ю.С. (2016). Песенное телешоу: конкуренция призраков или призрак конкуренции? *Наука телевидения*, 12 (4), 7–18. <https://www.elibrary.ru/XXQXJZ>
7. Дружкин, Ю.С. (2018). Была ли Клавдия Шульженко философом? *Художественная культура*, (2), 220–247. <https://www.elibrary.ru/RYYXSL>
8. Журкова, Д.А. (2021). «Старые песни о главном»: альтернативная антология советской эстрады. *Новое литературное обозрение*, (3), 148–164. <https://www.elibrary.ru/WOYNLV>
9. Нестьев, И.В. (1946). *Советская массовая песня*. Москва: Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
10. Пономарев, В. (2013). Шоу «Голос». Изменится ли голос российского шоу-бизнеса? *Музыкальный журнал*, (3/4), 120–123.
11. Топ-10 лучших развлекательных программ 2015 года. (2016, 20 января). *Аргументы и факты*, (3), 24.
12. Хрущева, Н.А. (2022). *Метамодерн в музыке и вокруг нее*. Москва: РИПОЛ классик.
13. Цукер, А.М. (2012). *Отечественная массовая музыка: 1960 — 1990*. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова.
14. Aleshinskaya, E., Gritsenko, E. (2017). Language practices and language ideologies in the popular music TV show The Voice Russia. *Language & Communication*, 52, 45–59. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2016.08.005>, <https://www.elibrary.ru/YUVBGH>
15. Bruin, J. (2012). Articulations of National, Regional and Ethnic Identities in Official Idols Websites. In K. Zwaan & J.D. Bruin (Eds.), *Adapting Idols: Authenticity, Identity and Performance in a Global Television Format* (pp. 41–54). Farnham, UK: Ashgate.
16. Bruin, J., Zwaan, K. (2012). Introduction: Adapting Idols. In K. Zwaan & J.D. Bruin (Eds.), *Adapting Idols: Authenticity, Identity and Performance in a Global Television Format* (pp. 1–10). Farnham, UK: Ashgate.
17. Chudy, R. (2018). The Individual Aspect of Participation in TV Reality Show On The Example of a Music Talent Show – Case Study. *Social Communication*, 2018, 1, 77–87. DOI: 10.2478/sc-2018-0009
18. Evans, C. (2015). The “Soviet Way of Life” as a Way of Feeling. Emotion and Influence on Soviet Central Television in the Brezhnev Era. *Cahiers du monde russe*, 56 (2/3), 543–569. <https://doi.org/10.4000/monderusse.8201>

19. Inglis, I. (2010). Introduction. In I. Inglis (Ed.), *Popular Music and Television in Britain* (pp. 1–10). Farnham, UK: Ashgate.
20. Jensen, P.M. (2012). How Media System Rather Than Culture Determines National Variation: Danish Idols and Australian Idol Compared. In K. Zwaan & J.D. Bruin (Eds.), *Adapting Idols: Authenticity, Identity and Performance in a Global Television Format* (pp. 27–40). Farnham, UK: Ashgate.
21. Liu, X. (2020). Observation on the Turn of Music Talent TV Show 3.0 in China. *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*, 535–540. Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.096>
22. Rings, M. (2013). Doing It Their Way: Rock Covers, Genre, and Appreciation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71 (1), 55–63. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01541.x>
23. Waisbord, S. (2004). McTV: Understanding the Global Popularity of Television Formats. *Television New Media*, 5 (4), 359–383. <https://doi.org/10.1177/1527476404268922>

#### ABOUT THE AUTHOR

**DARIA A. ZHURKOVA**

Cand.Sci. (Cultural Studies),  
Senior Research Fellow at the Media Art Department,  
State Institute for Art Studies,  
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

**ORCID ID: 0000-0003-0752-9786**

**ResearcherID: ABG-3983-2020**

**e-mail: jdacha@mail.ru**

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА**

кандидат культурологии,  
старший научный сотрудник сектора  
художественных проблем массмедиа,  
Государственный институт искусствознания,  
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

**ORCID ID: 0000-0003-0752-9786**

**ResearcherID: ABG-3983-2020**

**e-mail: jdacha@mail.ru**