

Буффонада, сатира или... трагедия? Роль музыки Сергея Слонимского в фильме «Интервенция» Геннадия Полоки

Д.А. Журкова¹

Государственный институт искусствознания (ГИИ), 125375, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5.

ORCID ID: 0000-0003-0752-9786

jdacha@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье разбирается саундтрек фильма «Интервенция» (1968). Обозначается новаторский подход Геннадия Полоки и Сергея Слонимского к музыкальной драматургии. Рассматривается роль музыки в структурировании кадра и ритмической организации действия. Анализируется, как с помощью музыки и режимов ее включения создаются комические и драматические эффекты. Исследуется особая роль трех песен, звучащих в фильме внутрикадрово. Выясняется, что все они связаны с темой смерти, становятся эмоционально-смысловыми эпицентрами действия и переосмысливают внешнюю буффонаду в философскую драму взаимоотношений власти с маргинальными личностями.

ключевые слова

Геннадий Полока, Сергей Слонимский, Владимир Высоцкий, «Интервенция», «Опасные гастроли», киномузыка, песня в кино

для цитирования

Журкова Д.А. Буффонада, сатира или... трагедия? Роль музыки Сергея Слонимского в фильме «Интервенция» Геннадия Полоки // *Вестник ВГИК*. 2026. Т. 18, № 2. С. 8–29.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-2-8-29>

¹ Дарья Александровна Журкова

кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания.

AuthorID: 677420

© Д.А. Журкова, 2026

Buffoonery, Satire, or... Tragedy? The Role of Sergei Slonimsky's Music in Gennady Poloka's Film Intervention

Daria A. Zhurkova¹

State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-0752-9786

jdacha@mail.ru

ABSTRACT

The article examines the soundtrack of the film *"Intervention"* (1968), highlighting the innovative approach of Gennady Poloka and Sergei Slonimsky to musical dramaturgy. The paper looks at the role of music in structuring the frame and rhythmically organizing the action. It analyzes the ways to obtain comic and dramatic effects through music and various modes of its integration. Particular attention is paid to the unique role of the three diegetic songs. The author concludes that all of them, relating to the theme of death, serve as the emotional and conceptual epicenters of the action and reassess the apparent buffoonery as a philosophical drama exploring the relationship between authorities and marginalized individuals.

keywords

Gennady Poloka, Sergei Slonimsky, Vladimir Vysotsky, *"Intervention"*, *"Dangerous Tours"*, film music, song in cinema

for citation

Zhurkova D.A. Buffoonery, Satire, or... Tragedy? The Role of Sergei Slonimsky's Music in Gennady Poloka's Film Intervention // *Vestnik VGIK*. 2026, vol. 18, no. 2, pp. 8–29. (In Russ.) <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-2-8-29>

¹ **Daria A. Zhurkova**

Cand. Sci. (Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies. AuthorID: 677420

Я благодарю Евгения Яковлевича Марголита за идею данной статьи, библиографические источники и ценнейшие комментарии, сделанные в ходе исследования.

ВВЕДЕНИЕ. КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНО-РЕВОЛЮЦИОННОГО КИНЕМАТОГРАФА 1960-Х ГОДОВ

В 1960-е годы отечественные фильмы о революции, которые в этот период активно тяготеют к стилистике приключенческого жанра, начинают задействовать потенциал музыкального кинематографа. Первопроходцами в этом направлении стали два фильма, рассчитанные на детско-юношескую аудиторию, хотя и не являющиеся собственно музыкальными. Это «Республика ШКИД» (1966, реж. Г. Полока, комп. С. Слонимский) и «Неуловимые мстители» (1966, реж. Э. Кеосаян, комп. Б. Мокроусов). Время действия этих фильмов позволило их авторам напрямую обратиться к городскому фольклору 1910-х – 1920-х годов и, в частности, к жанрам жеского (цыганского) романса и блатной песни (одесских куплетов) – к жанрам, чья семантика была прямо противоположна принципам соцреалистического канона в популярной музыке [7].

Характер включения музыки в драматургию этих фильмов не был новаторским. В обоих случаях музыкальные номера выступают в качестве развлекательного шоу-стоппера, зачастую не взаимодействуя

напрямую с сюжетом. Но именно музыка во многом задает атмосферу революционной эпохи, показывает всю противоречивость и пестроту ее социокультурного ландшафта. Не менее важным — уже для эпохи самих 1960-х годов — оказался прецедент кинематографической «легализации» официально порицаемых музыкальных жанров с их повышенной чувственностью интонаций, мелодраматическими сюжетами и далеко неблагоприятными героями. Если в киноопереттах о революции («Свадьба в Малиновке»¹, «Трембита»²) такие песни отдавались на откуп формально отрицательным персонажам (Попандопуло³, Богдан Сусик⁴), то в детско-юношеском кино подобные песни стали исполнять герои, агитирующие или, как минимум, симпатизирующие советской власти (перевоспитываемые беспризорники, юные революционеры и бродячие артисты).

Апробировав в «Республике ШКИД» выразительные средства буффонады и гротеска на материале революционной тематики, Геннадий Полока продолжил эксперимент в этом направлении на съемках фильма «Интервенция» (1968, комп. С. Слонимский). При этом в многочисленных интервью со съемок (картину очень ждали и заочно восторженно приветствовали — [1], [10], [16], [22]) режиссер неоднократно подчеркивал, что стремится «построить фильм по законам музыкальной

1 1967, реж. А. Тutyшкин, комп. Б. Александров.

2 1968, реж. О. Николаевский, комп. Ю. Милютин.

3 Михаил Водяной.

4 Евгений Весник.

драматургии, пластики и даже балета» [10]. Вот как он пояснял свой замысел в одном из интервью: «Фильм будет музыкальным. Это не значит, что в нем будет много песен. Картина будет организована по законам не только литературной, а и музыкальной драматургии, пронизана музыкальными ритмами. Возможно даже, — об этом я сейчас думаю — все диалоги будут напеваться речитативом, а монологи превратятся в арии или ариозо. Движения актеров я буду искать с балетмейстером» [16, с. 10]. В итоге режиссер отказался от омузыкаливания речи и включил в фильм всего три песенных номера, но при этом фильм, безусловно, является музыкальным именно в принципах своей организации.

Новаторство Полоки заключалось в том, что танцы в его фильме сопровождают не песни, а диалоги, то есть выступают не шоу-стопперами, а непосредственно вводятся в драматургическое действие, ритмически организовывая его не только во времени, но и в визуальном (наглядном) измерении. Не менее изобретательными оказываются музыкальные характеристики персонажей, данные Сергеем Слонимским в закадровом саундтреке. Наконец, три внутрикадровые песни — что примечательно, все связанные с темой смерти — становятся эмоционально-смысловыми эпицентрами действия и подспудно разворачивают внешнюю буффонаду в сторону философско-трагического проживания происходящих событий. Все это обуславливает необходимость подробного анализа музыкальной драматургии фильма.

Как известно, «Интервенция» была запрещена к прокату и показана только спустя почти двадцать лет, в 1987 году. Но в пандан к этому фильму в 1969 году была завершена картина «Опасные гастро-

ли» — первая самостоятельная режиссерская работа Георгия Юнгвальд-Хилькевича (комп. А. Биляш). Сравнение двух кинолент напрашивалось само собой: оба фильма, обращаясь к теме революции, задействовали потенциал авантюрного жанра и воссоздавали на советском экране эстетику буржуазной кафешантанной культуры. В обоих фильмах главную роль сыграл Владимир Высоцкий, и в обоих случаях это были роли бесстрашного революционера, виртуозно меняющего облика и маски. Оба фильма позиционировались как музыкальные. Но с точки зрения музыкальной драматургии это были диаметрально противоположные картины. Если в «Интервенции» музыка определяла ход всего действия, буквально руководила поведением и пластикой персонажей, то «Опасные гастроли» по большому счету тяготели к жанру фильма-ревю. Несмотря на то что внутрикадровых песен и танцевальных эпизодов в «Опасных гастролях» было количественно значительно больше, чем в «Интервенции», их включение в драматургию фильма происходило гораздо проще. Музыкальные номера в «Опасных гастролях» никак не корреспондировали с основным сюжетом, точнее, подавались как его полная противоположность — как блестящее, рафинированное шоу, предельно далекое от настоящих (революционных) проблем.

Именно это балансирование между, по выражению Валерия Кичина, канканом и подпольем [12] вызвало весьма противоречивую реакцию зрителей при выходе «Опасных гастролей» на экраны. И профессиональные киноведы, и рядовые зрители критиковали фильм за то, что кафешантанные номера, поданные с любовью и без какой-либо тени пародии, затмили

основной сюжет о контрреволюционной деятельности⁵. Но звучали робкие голоса и в поддержку фильма. Они оправдывали подчеркнутую развлекательность картины тем, что цыганские песни, зажигательные каскадные танцы и кордебалет — это «цветастый, праздничный занавес, за которым идет опасная и такая нужная работа» [9], и были вполне искренни, заключая, что «фильм смотрится с большим интересом» [13].

Оба фильма сыграли существенную роль в развитии музыкального кинематографа, несмотря на то, что «Интервенция» не вышла на экраны вовремя. Во-первых, они «легализовали» на советском экране кафешантанную культуру, которая станет одним из востребованных жанровых канонов музыкальных фильмов в 1970-е годы («Соломенная шляпка», 1974, реж. Л. Квинихидзе; «Небесные ласточки», 1976, реж. Л. Квинихидзе; «Ах, водевиль, водевиль», 1979, реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич). Во-вторых, экспериментальный подход к музыке в «Интервенции» был известен в кинематографическом сообществе и впоследствии повлиял на развитие жанра советского киномюзикла. Косвенным подтверждением этому служит тот факт, что именно Геннадия Полоку, наряду с Владимиром Дашкевичем, Владимиром Мотылем и Людмилой Гурчен-

ко, пригласили на круглый стол журнала «Советский экран», который состоялся в 1974 году и был посвящен столь популярному к тому времени жанру киномюзикла [14].

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ «ИНТЕРВЕНЦИИ». РОЛЬ ЛЕЙТМОТИВОВ В ХАРАКТЕРИСТИКЕ ПЕРСОНАЖЕЙ И СРЕДЫ

По воспоминаниям Сергея Слонимского, Геннадий Полока подробно инструктировал композитора о том, какая музыка должна быть в том или ином эпизоде: «На полях [режиссерского сценария] было четко расписано задание для каждого кадра, какая должна быть музыка, какие должны быть песни. Правда, я кое-что добавил, но в основном следовал этим записям» [6, с. 91]. Как уже было сказано, Полока стремился выстроить кинематографическое действие по законам музыкальной драматургии. И несмотря на то что в фильме внутрикадрово прозвучало лишь три песни (что весьма скромно по меркам музыкального кинематографа), закадровая музыка пронизывает повествование

5 Вот некоторые характерные цитаты: «На экране родилось варьете “XX век”. Не пародия на махровое купеческое варьете. И даже не попытка пародии, нет. Нам предлагают всерьез любоваться этим зрелищем. Авторы фильма смело взрезают сюжетную ткань и в прорехи вставляют большие концертные номера. Варьете в этом фильме становится самостоятельным явлением и окончательно запутывает наши догадки относительно намерений авторов» [12]. «Стиль [варьете] подчинил авторов себе. Он бойкий и разухабистый, не пожелал остаться в отведенных ему первоначально рамках и распространился на весь фильм в целом. Можно предположить, что в намерения авторов входило спародировать кафешантан начала века. Однако нотка пародии, которую можно уловить вначале, слаба и без авторской поддержки совершенно гаснет где-то уже в середине картины» [8]. «...кордебалет заслонил собой революционную работу. <...> слишком назойливо зритель заставляя любоваться женскими ногами» [4]. «Создатели киноленты, по сути дела, превратили фильм в музыкальное ревю с элементами детективного жанра. Счастливого сочетания героической и музыкальной темы, как, скажем, в фильмах “Неуловимые мстители” и “Новые приключения неуловимых” в картине “Опасные гастроли” не произошло» [19].

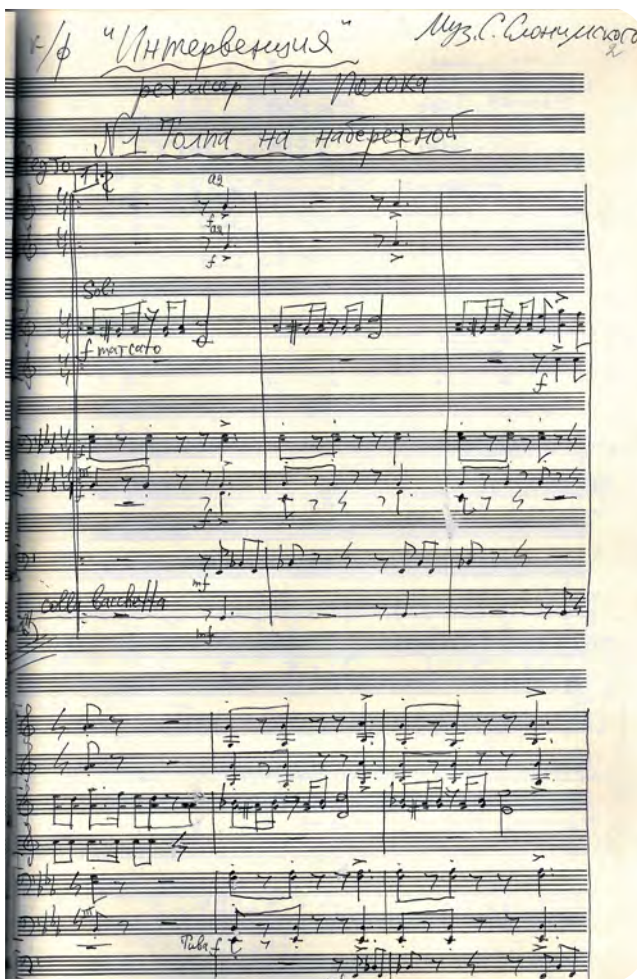


Рис. 1а. Рукопись партитуры С. Слонимского к фильму «Интервенция». ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 34. Д. 217. Л. 2.

и во многом определяет философию всего фильма.

Саундтрек «Интервенции» достаточно четко подразделяется на лейтмотивы, среди которых можно выделить два вида: групповые и индивидуальные.

В групповых лейтмотивах, которые служат для характеристики людских общностей и среды, Слонимский опирается

на танцевальные жанры. Первый такой лейтмотив — *полька-канкан*. В ней есть, казалось бы, все слагаемые танцевально-развлекательного жанра: активное движение шестнадцатых, выразительные скачки в мелодии, секвенционный тип развития — то есть все те средства, что обеспечивают лихость, задор и простоту восприятия. Но все эти слагаемые

утрированы, доведены до гротеска: «жужжание» шестнадцатых постоянно размыкается синкопами, скачки в мелодии оказываются слишком резкими, «колючими» и оттого комичными, а секвенционное повторение основного мотива рождает эффект назойливости. То есть танец понимается не как собственно танец, а как комическая характеристика среды, в том числе и через жанр.

Второй из групповых лейтмотивов тоже имеет двойную основу — это **танго-марш**. Как и в польке-канкане, композитор пропускает через увеличительно стекло стандартные характеристики жанра. В начале каждой фразы мелодия слишком долго «готовится» к выразительному скачку, как бы «переминается с ноги на ногу», «застывая» в выписанной трели. Характерных танговых акцентов на относительно слабую (четвертую) долю в теме оказывается так много, что они из признака страсти превращаются в гротеск, который заостряется еще и нарочитым характером их исполнения. К основной теме танго-марша монтируются еще два тематических фрагмента, тяготеющих к стилистике бравурной музыки для духового оркестра (недаром в обоих фрагментах солирует труба). Они строятся на подчеркнута стандартных мотивах по звукам трезвучий и наполняются формульными интонационными оборотами военных маршей. Но их ритмический рисунок слишком суетлив для того, чтобы восприниматься всерьез. Таким образом, Слонимский остроумно играет с расхожими ритмоинтонационными формулами бытовых жанров, используя их для меткой и едкой характеристики симпатизирующей интервентам публики и среды.

В лейтмотивах отдельных персонажей композитор отходит от формульно-жанро-

вого гротеска, делая ставку на яркий интонационно-тембровый тематизм. **Лейтмотивом бандита Филиппа** (Ефим Копелян) становится песня «Гром прогремел», которую он вунтрикадрово исполняет ближе к финалу фильма. Но в инструментальном изложении эта тема звучит многократно — каждый раз при появлении героя в кадре. Композитор находит нетривиальные средства для того, чтобы обрисовать характер персонажа и криминальную среду, частью которой тот является. Ведущим средством в создании запоминающегося и устрашающего образа бандита становится тембровая характеристика. Лейтмотив Филиппа открывается зловещим возгласом тромбона на фоне оstinato коробочки и глухого отзвука литавр. Основная тема проводится у скрипок под аккомпанемент балалайки и продолжающегося ритмического оstinato литавр и коробочки. Интонационно в теме сопрягаются причитающие, заискивающе-ламентозные секунды с очень острыми, цепкими квартовыми росчерками в конце каждой фразы. И в тембровом, и в интонационном воплощении тема строится по принципу контрастного сопоставления: жалостливого и зловеще-надменного, почвеннического (тембр балалайки) и рокового начала.

Самой искренней, поданной без тени буффонады и гротеска, темой выступает **лейтмотив любви** Саньки-цветочницы (Гелена Ивлиева) и Жени Ксидиаса (Валерий Золотухин). Нежная, трепетная лирическая тема широкого дыхания написана в четырехдольном размере, но из-за тактового строения каждой фразы и прозрачного аккомпанемента гитары с паузированием на четвертой доле создается эффект вальсовости (в одном из эпизодов этот эффект будет обыгран вунтрикадрово — мечтательным танцевальным дуэтом

героев). Немаловажную роль в восприятии характера темы и, соответственно, чувств Саньки и Жени Ксидиаса, играет тембровая окраска. Солируют в звучании лейтмотива то скрипка, то флейта — инструменты, устойчиво ассоциирующиеся с семантикой человеческой души.

Есть свой лейтмотив и у главного героя — революционера Мишеля Воронова — он же Евгений Бродский (Владимир Высоцкий). Как и в случае с лейтмотивом бандита Филиппа, **лейтмотив Воронова** основывается на теме песни героя. Внутрикадрово эта песня под названием «Деревянные костюмы» появится в финале повествования и станет эмоционально-смысловой кульминацией всего фильма (подробнее об этом чуть ниже). В инструментальном изложении лейтмотив Воронова звучит на протяжении кинокартины всего дважды, но оба раза очень символично.

Первый раз лейтмотив появляется в коротком эпизоде в кулуарах кабачка «Взятие Дарданеллы». В нем Воронов, сидя

как в театральной гримерке перед трехстворчатым трюмо, меняет очередную маску-амплуа. Его уставшему облику вторит элегическая мелодия песни, основанная на интонациях городского (бытового) романса. Лейтмотив звучит в изложении фагота, на чей задумчивый тембр накладываются звуки плотских утех посетителей кабачка. Этот контрапункт в саундтреке (целомудренное соло фагота на фоне смешков и сальных реплик) отражает трагическое несовпадение высоких устремлений главного героя и той социальной среды, в которой (и, возможно, ради которой) он вынужден действовать.

Второй раз лейтмотив Воронова звучит инструментально в самом финале фильма, сопровождая кадры затопления корабля с говорящим названием «Империя», бравую поступь четверки французских солдат, переубежденных Вороновым и решивших служить русской революции, и блуждания Саньки в опустевшем городе-декорации. Выйдя на белую площадь, героиня видит распростертое в центре

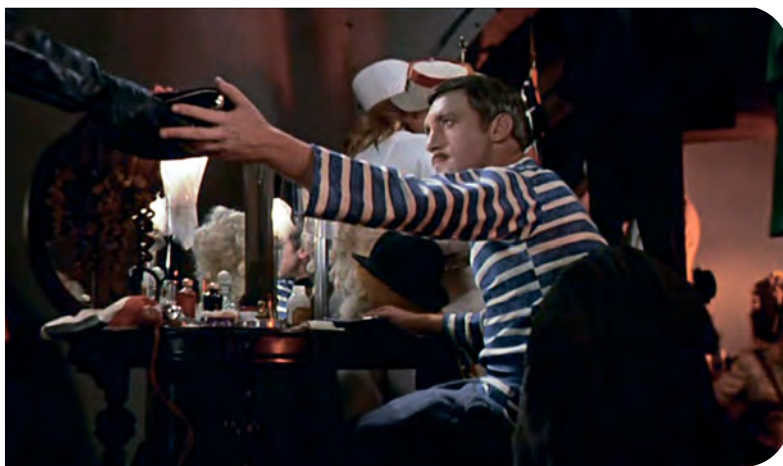


Рис. 1. Кадр из фильма Г. Полоки «Интервенция»

круга-мишени тело Воронова, рифмующееся с иконографией распятого Иисуса Христа. А закадрово звучит лейтмотив погибшего героя, преобразованный уже в решительную маршеобразную поступь. Утверждаемые с помощью визуального ряда и музыки аллюзии вполне прозрачны — несмотря на смерть революционера, дело его продолжает жить и приносить свои плоды.

Таким образом, в стратегии Слонимского к созданию музыки фильма можно выделить два подхода. Один из них основан на гротесковом пародировании жанров и ритмоинтонационных формул популярной музыки (полька-канкан, танго-марш, отчасти лейтмотив Филиппа). Другой же подход связан с весьма бережным и трепетным переосмыслением лирических жанров, с культивированием их до статуса эмоционально трагических символов. Но во всех темах Сергей Слонимский остается верен своему авторскому стилю, принципы которого удачно сформулировал Александр Демченко. Композитор наделяет свои темы подлинной общительностью, уделяет повышенное внимание рельефному, пластичному, выразительному мелосу и широко использует нестандартные исполнительские составы [5, с. 119—120].

ПЛАСТИЧЕСКАЯ И РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ДЕЙСТВИЯ

Подход Геннадия Полоки к музыке в фильме был для советского кинематографа 1960-х годов по-настоящему ре-

волюционным. Средства музыкальной организации пронизывали все слагаемые фильма, проявляясь не только в звуковом, но и в визуально-мизансценическом решении фильма.

Все массовые сцены в «Интервенции» подчеркнута танцевальны. Пространство упорядочивается посредством четкого деления людских общностей на группы и их выверенной хореографии. Например, устойчивым визуально-мизансценическим лейтмотивом становится сопряжение армии интервентов с кордебалетом девиц, одетых в стилизованную военную форму. В начальном эпизоде встречи интервентов на площади режиссер рифмует армию и кордебалет, давая их кадры поочередно. Если кордебалет «отзеркаливает» солдат визуально (военная форма в тех же цветах), то солдаты вторят кордебалету танцевальными па, которые нет-нет да и вторгаются в их маршеобразный подъем по «эйзенштейновской» лестнице. Это сопряжение становится еще более ярко выраженным в последующей сцене в казарме, когда солдаты ведут диалоги на фоне отплясывающих кан-кан сослуживцев. Тем самым возникает эффект «живой» декорации, которая задает определенный темпоритм разворачивающегося действия⁶. С этой сценой на расстоянии рифмуется эпизод облавы в кабачке «Взятие Дарданеллы», который тоже разворачивается на фоне канкана, но уже в исполнении девиц кордебалета, по-прежнему одетых в стилизованную военную форму.

Хореографически упорядочены и движения толпы на рынке, где Женя Ксидиас сбывает секретный договор между бе-

6 По замечанию Александры Юргеновой, этот прием отсылает к визуальной пластике первых мультфильмов Уолта Диснея, в которых тоже постоянно присутствовало ритмизированное движение в кадре. Наблюдение было сделано в рамках семинара «Произведение и контекст», состоявшегося в Государственном институте искусствознания 16.04.2025 г.

логвардейцами и Антантой. Более того, ракурс съемки сверху движущейся по кругу толпы во многом отсылает к стилистике хореографических постановок Басби Беркли, который прославился своим геометрическим упорядочиванием и ракурсами съемки массовых сцен в американских мюзиклах 1930-х годов [21, с. 46—57; 24, р. 41—42]. Однако если в постановках Басби Беркли «синхронные движения танцоров создают калейдоскопический эффект, где общая композиция стирает индивидуальные черты» [24, р. 71], то Полока, наоборот, каждый раз включает в массовые сцены яркие типажы и колоритные диалоги действующих лиц⁷.

Таким образом, хореографическая организация массовых сцен напрямую соотносится с выразительными средствами мюзикла и при этом имеет двойственную символику. Безусловно, приплясывающая массовка создает комический эффект и подчеркивает фарсовый, театрально-условный характер зрелища. Но на этом значение приема не исчерпывается. Синхронность движений различных групп в массовых сценах как бы уравнивает хаос времени и событий, разворачивающихся на экране, то есть подспудно сигнализирует о внутренней драматичности действия, ведь озвучивается этот балаган только формально веселой музыкой. Оба вышеупомянутых групповых лейтмотива (полька-канкан, танго-марш) при всей своей танцевальности и пародировании жанров ритмически очень «колючие», с большим количеством синкоп и метроритмических перебивок, насыщенные резкими интонационными скачками. То есть

музыкальные средства говорят о том, что веселье на самом деле показное, не настоящее, а внутренне истеричное и агонизирующее.

Схожую двойственную символику имеют множественные диалоги Воронова и мадам Ксидиас (Ольга Аросева), сопровождающиеся танцевальными па героев. Среди них: разговор Воронова и мадам Ксидиас в ожидании прибытия интервентов, в котором оба героя покачивают бедрами в такт закадровому звучанию танго-марша; страстное фламенко, которое Воронов разыгрывает перед Ксидиас, дабы отвлечь ее внимание от секретных документов и успеть сжечь их; наконец, в финале этой же сцены — вальсированное запихивание Вороновым мадам Ксидиас в шкаф. Во всех этих случаях пластика Воронова подстраивается под характер визави, как бы вторит ненасытной сексуальности мадам Ксидиас, но при этом подразумевается совершенно чуждой его собственной натуре, то есть — паясничеством поневоле.

Таким образом, Полока утверждает двойственную природу танца на киноэкране. С одной стороны, он использует мюзикловый прием как средство усиления буффонадности и фарсовости разворачивающегося действия, как признак театрально условного зрелища. С другой стороны, такая игра в условность имеет двойное дно, связанное с несовпадением подчеркнуто веселого характера действия и его внутренне драматичных смыслов. Другими словами, и герои, и режиссер постоянно ведут игру на грани фола, балансируя между гротеском и драмой,

7 Примечательно, что многие массовые сцены перемежаются диалогами «карточных мастей», каждую из которых в специальном гриме и костюме играет Сергей Юрский. То есть в сравнении с принципами Басби Беркли происходит обратный эффект, когда внешность одного и того же артиста многократно и кардинальным образом видоизменяется, вплоть до смены пола.

страстью и провалом, беззаботностью и фатализмом.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ «СПЕЦЭФФЕКТЫ»

В анализе художественно-эстетической фактуры «Интервенции» нельзя пройти мимо различных музыкально-звуковых эффектов, которые, казалось бы, выполняют исключительно комическую функцию, но в своей критической массе становятся важным средством музыкальной драматургии.

Сергей Слонимский и Геннадий Полока находят множество комических приемов, которые создаются посредством оригинальной звуковой партитуры, в том числе — с помощью звуко-зрительного контрапункта. Так, речь Главнокомандующего (Марлен Хуциев) на параде прибытия интервентов подменяется гнусавым тембром манка, взвизгивания которого старательно переводит переводчик (Павел Панков). Сцена игры в карты Жени Ксидиаса с шулером Имерцаки (Владимир Татосов) озвучивается пиццикато контрабаса, чье соло откровенно пародирует звуковые приемы нагнетания напряжения в шпионских фильмах. Приход Жени Ксидиаса в аптеку за ядом для самоубийства озвучивается темой “Dies Irae” («День гнева»). В данном случае комический эффект рождается из сопоставления inferнального мотива с образом малодушного, слабохарактерного героя. В схожем ироническом ключе переосмысливаются искаженные интонации траурного марша Шопена в финале фильма, когда мадам Ксидиас произносит драматично-меркантильную речь перед отплытием «Империи». Наконец, среди героев фильма фигурирует полковник контрразведки Полоки (Евгений

Шифферс), который маниакально играет на барабанной установке, тем самым вызывая иронию своей одержимостью военной ритуалистикой.

Нередко комические эффекты в фильме создаются с помощью не только звуков, но и их внезапного выключения. Такое сопоставление бурного действия и полной тишины встречается в эпизодах «разборок» Саньки с Вороновым, когда тот предпринимает несколько безуспешных попыток выставить настырную цветочницу за дверь. Этот же прием отрабатывается в эпизоде игры в карты, когда «шпионское» соло контрабаса несколько раз резко «выключается» при каждой попытке Жени Ксидиаса застрелиться.

Однако намеренное «выключение» за кадровой музыки применяется не только в качестве комического, но и драматического эффекта. Недаром в ключевых для развития сюжета сценах — сценах напряженных и драматичных — никакая музыка не звучит. Внезапное «выключение» музыкального фона концентрирует зрительское внимание, сигнализирует о переходе повествования из балагана в драму. Таковы эпизоды появления и речи Воронова в казарме интервентов, сговора контрразведчика Полоки с Женькой (вручение ему секретного договора Антанты с белыми) и другая предательская сделка Женьки — с бандитом Филлипом (на ограбление банка своей матери). Во всех подобных случаях эмоциональное напряжение «подстегивается» не с помощью музыки, а через ее отсутствие.

Таким образом, композитор и режиссер виртуозно работают с музыкой как неотъемлемой составляющей кинематографического языка. Они значительно расширяют диапазон ее воздействия — не только комикую с помощью переосмысления му-



Рис. 2. Кадр из фильма Г. Полоки «Интервенция»

зыкально-кинематографических клише и эмблематических тем, но и превращая тишину в символ высокой драмы.

ПЕСЕННЫЙ ТРИПТИХ

Особую роль в музыкальной драматургии фильма играют песни, звучащие внутрикадрово. Как уже было сказано, всего их в «Интервенции» три и все они появляются во второй, кульминационной части ленты. Несмотря на всю стилистическую несхожесть песен между собой, каждая из них затрагивает болезненные темы насилия, смерти и непростых взаимоотношений с властью. Более того, по мере появления композиций все эти темы раскрываются по нарастающей, увеличивая философскую глубину осмысления.

Первой звучит песня **«Налетчики»**. «Вокально-хореографический номер» так конферансье (Анатолий Королькевич) объ-

являет в кабачке «Взятие Дарданеллы» выступление безымянного дуэта куплетистов (Галина Рыбак, Борис Сичкин). Перед зрителями предстает комическая пара, чьи наряды стилизованы под обноски с претензией на былой шик. Она — в потрепанной гимнастерке, удачно порванной в зоне декольте; в ярко-рыжей юбке с оборкой под лохмотья и прорезью до пояса, а довершает образ — длинная черная перчатка на одной руке. Он — в тесноватом красном жилете на голое тело, «отороченном» белыми манжетами и бабочкой; в черных брюках с большой коричневой заплатой на колене, в элегантном рыже-красном клетчатом кепи и с покрашенными алой помадой губами. Сценические костюмы куплетистов утрируют и перерабатывают характерные черты облика представителей полусвета, которые устойчиво ассоциировались с полубандитским образом жизни и авантюрной натурой⁸.

⁸ Очень схожими и по облику, и по типуажу этой паре куплетистов предстанут кот Базилио (Ролан Быков) и лиса Алиса (Елена Санаева) в фильме «Приключения Буратино» (1975, реж. Л. Нечаев, комп. А. Рыбников).

Под статью облику оказывается и исполняемая артистами композиция, которая относится к жанру блатной песни (одесских куплетов). Важно отметить, что эта песня фигурировала в оригинальной пьесе Льва Славина, ему же принадлежат ее слова [17, с. 255]. В качестве музыкальной основы Сергей Слонимский мелодически перефразировал песню неизвестных авторов начала XX века «Позабыт, позаброшен...» [17, с. 255], которая содержит в себе характерные интонации и гармонии блатной песни. Однако Слонимский иронично переосмыслил этот жанр. Композитор, во-первых, сделал инструментальный аккомпанемент намерено фальшивым, как бы исполняемым на расстроенных инструментах. Во-вторых, он ввел на регулярной основе прием «наступить на горло песне», когда ожидаемый повтор строфы в исполнении куплетиста постоянно заглушается инструментальным проигрышем.

Сюжет песни посвящен кровавой мести бандитов (налетчиков) полицейским (лягавым) за смерть своего напарника. Причем мстящие налетчики не просто уби-

вают стражей порядка, а символически глумятся над ними: продают их униформу, а на вырученные деньги устраивают поминки (читай — пьянку) в честь погибшего товарища⁹.

По контрасту с крайне жестокой картиной мира, обрисованной в сюжете песни, характер ее музыки и исполнения стремится быть подчеркнуто беззаботным и развлекательным. Артисты интерпретируют песню как повод для гротескового комикования: они поют нарочито противными голосами, активно гримасничают, синхронно приплясывают и выделывают различные трюковые па, словом, всем своим видом дистанцируются от драматичного содержания песни.

Такая карикатурно-лубочная интерпретация криминального фольклора приходится явно не по вкусу настоящему бандиту — Филиппу. Еще больше его раздражает теплый прием «вокально-хореографического номера» у публики, чьи аплодисменты он обрывает выстрелами, убивая наповал пару особенно восторженных зрителей. Далее он произносит

9 В Валиховском переулке —
Там убитого нашли.
Он был в кожаной тужурке,
Восемь ран на груди...

На столе лежит покойник,
Ярко свечи горят.
Это был убит налетчик,
За него отомстят...

Не прошло и недели,
Слухи-толки пошли:
В Валиховском переулке
Двух лягавых нашли...

Забодали* тужурку,
Забодали штаны
И купили самогонку
На помин их души...

* Забодать — продать (жарг., устар.)



Рис. 3. Кадр из фильма Г. Полоки «Интервенция»

монолог рассерженного «трудящегося»: *«Наша работа — это тяжелая работа, особенно когда цельный¹⁰ день работаешь. Поэтому противно, когда плохо поют. Разве бандиты так поют? Певчие в синагоге так поют»*. А на реплику конферансье с просьбой показать, как поют настоящие бандиты он парирует: *«Вы просите песен? Их есть у меня!»*

На этих словах Филипп выходит в центр сцены-арены, парой выстрелов «настраивая» театральный свет: полную темноту в зале и яркое пятно прожектора на себя.

Проведенное Филиппом «мизансценирование» мгновенно делает его безоговорочным центром внимания, в отличие от предыдущего номера, который демонстрировался в боковой нише-арке. Звучит вступление песни **«Гром прогремел»**, которое свита бандита старательно визуализирует: на удары литавр они трясут

пивными кружками, а на звуки коробочки — стучат ногтями по зубам. У такого «миккимаусинга» есть не только комическая, но и символическая цель — продемонстрировать настоящую преданность свиты своему босу. Судя по всему, эта песня исполняется Филиппом уже не в первый раз и является его коронным номером¹¹. Свита прекрасно знает этот номер, чувствует себя его неотъемлемой частью, более того — героем повествования. Сам Филипп, в отличие от предыдущих артистов, выбирает подчеркнуто статичную позу, гипнотизируя публику своей инфернальной энергетикой.

О музыке песни, которая легла в основу лейтмотива Филиппа, мы уже упоминали. Несмотря на то что она содержит в себе множество «причитающих» секундовых интонаций, ее очень прихотливый, синкопированный ритмический рисунок, утрированное акцентирование сильных

10 В данном случае такое произнесение этого слова важно, оно передает особый одесский говор.

11 Об этом свидетельствует не только то, что свита радостно подхватывает эту песню, но и то, что ее музыка лежит в основе лейтмотива Филиппа, многократно звучащего на протяжении фильма.

долей и квартовые скачки в окончании каждой фразы делают характер композиции взнервленным, резким, вплоть до агрессивности. Такое впечатление достигается также благодаря контрастному сопоставлению речитативной вокальной партии и развернутого аккомпанемента, который с помощью многочисленных подголосков и нетривиального сочетания тембров (литавры, коробочка, струнные, тромбон, балалайка) передает очень широкую гамму эмоций. Тщательная и оригинальная проработка всех составляющих композиции говорят о том, что это — не блатная песня, а очень мастерская стилизация под нее.

Схожую стилизацию с включением материала первоисточника¹² представляет собой и текст песни, с большим количеством жаргонных выражений. В сюжете представлена драма борьбы надзорных органов и бандитов («темного элемента»), причем подразумевается, что это — не локальная «разборка», но масштабная схватка не на жизнь, а на смерть («Гром прогремел — *золяция*¹³ идет, / Губернский розыск рассылает телеграммы, / Что вся Одесса переполнута¹⁴ з ворами»). И официальная власть в этой схватке проигрывает, несмотря на впечатляющие затраченные ресурсы («Пусть мент¹⁵ идет, идет себе в обход¹⁶, / Расклад не тот — и нумер не пройдет!»). Вот она — та правда жизни,

тот бандитский «соцреализм» исторического размаха, которого столь не доставало Филиппу в предыдущем номере — песне «Налетки».

В драматургии фильма «Гром прогремел» несет в себе далеко идущие смыслы. Это не только мгновения торжества, публичного признания бандитского сообщества, но и средство провести прямые параллели между участием бандита и революционера. Миссия отрицательного персонажа (бандита Филиппа) и безусловно положительного героя (революционера Воронова-Бродского) оказывается во многом синонимичной — это борьба с официальной властью, борьба, которая подается как тяжелая, необходимая и тотальная, как дело чести. Недаром именно во время звучания этой песни происходит облава, в результате которой Воронов оказывается за решеткой. А параллели между фигурами Филиппа и Воронова возникают не только на драматургическом, но и на звуковом уровне, так как Ефим Копелян перенимает все характерные приемы исполнительской манеры Владимира Высоцкого¹⁷, вплоть до неотличимости их тембров.

Неслучайно драматичным отношениям с властью посвящена и песня **«Деревянные костюмы»**, которую внутрикадрово исполняет уже сам Воронов-Бродский, сидя в тюрьме накануне казни. Но если

12 Как известно, первая и третья строфа песни имеют фольклорное происхождение и были приведены еще в тексте пьесы Льва Славина. Нечетные (вторая и четвертая) строфы принадлежат авторству Владимира Высоцкого.

13 Эпратив слова «изоляция».

14 Эпратив слова «переполнена».

15 Жаргонное название сотрудника органов охраны правопорядка.

16 То есть обходит пешком вверенный ему участок, следя за общественным порядком.

17 По свидетельству Геннадия Полоки, именно Высоцкий репетировал этот номер с Копеляном, учил его с голоса: «Высоцкий натаскивал Ефима Копеляна, исполнителя роли криминального авторитета Филиппа, петь “Гром прогремел...” Тот очень стеснялся, учился петь с голоса Высоцкого, буквально каждую строчку» [20].

в «Гром прогремел» борьба с властью разворачивается «здесь и сейчас» и заканчивается *физической* (силовой) победой бандитов, то «Деревянные костюмы» — это исповедь о принятии неминуемой смерти в борьбе с не той, неправильной властью. Но смерть здесь отнюдь не равна поражению, а, наоборот, понимается как безоговорочная духовная победа.

«Деревянные костюмы» — это единственная всецело оригинальная песня Сергея Слонимского и Владимира Высоцкого из тех, что прозвучали в фильме¹⁸. Ее музыкальный язык опирается на жанр городского (бытового) романа начала XX века, но, как всегда в случае с музыкой Сергея Слонимского, жанровые формулы претерпевают символическое переосмысление. В данном случае ярче всего работают два элемента. Первый — гармонический, и связан он с постоянным мерцанием минора и мажора в отношении тоники и субдоминанты (IV)¹⁹. На символическом уровне такое мерцание можно трактовать не только как отсылку к джазу, но и как неопределенность участи лирического героя, подвижность и авантюренность его статуса. Второй элемент относится к характеру ритмической организации мелодии. В качестве ритмического оstinato компози-

тор практически каждую фразу завершает синкопой, которая приходится на начало такта. Такая постоянная остановка в движении мелодии буквально передает состояние свободного размышления, с «зависанием» на каких-то «вспыхнувших» в голове мыслях.

В свою очередь, авторский стиль Владимира Высоцкого прослеживается в тексте, а шире — в сюжете песни. Прежде всего, он проявляется в сопряжении высоких духовно-нравственных устремлений с подчеркнуто бытовыми, прозаическими деталями жизни. В данном случае жертвенная смерть за идею, на которую уже решился лирический герой («*Но если надо выбирать и выбор труден, / Мы выбираем деревянные костюмы*»²⁰), сопрягается с острой потребностью выкурить папиросу, которой, подразумевается, героя искушает представитель власти в обмен на предательскую лояльность («*Дым папиросы навеивает что-то, / Одна затяжка — веселее думы. / Курить охота! Как курить охота! / Но надо выбрать деревянные костюмы*»). Сюжет песни поднимается над конкретным эпизодом, в котором она звучит, и становится не только философским обобщением всего сюжета фильма, но и личным кредо его авторов. Песня метафорически емко порицает

18 Как известно, для фильма были написаны еще две песни, которые в него, увы, не вошли. Это песня Саньки («У моря, у порта живет одна девчонка») [3, с. 171] и «До нашей эры соблюдалось чувство меры» [3, с. 173]. О том, что две песни не вошли в фильм, вспоминал Сергей Слонимский: «Хороша была «Интервенция». Владимир Высоцкий сам выучил мою песню «Деревянные костюмы» и здорово ее пел. <...> Выучил и песню бандитов (с трубой, балалайкой и ударными). Но в фильм она не вошла, как и «Песенка Саньки», а жаль» [18, с. 145]. О невошедших песнях свидетельствует и Геннадий Полока: «Кроме песни Высоцкого «Деревянные костюмы», в фильме должно было быть еще несколько его сочинений. Но они туда не вошли, поскольку от задуманных двух серий фильма осталась одна. Решение было принято, когда дело шло уже к концу съемок, и стало ясно, что получается вовсе не классический советский историко-революционный фильм. Не вошедшая в фильм «Песня Саньки» пропала, хотя когда-то существовала ее черновая фонограмма. Такое случается» [20].

19 Если мажорная тоника в качестве гармонической доминанты к IV ступени выглядит довольно распространенным ходом, то мажорная субдоминанта в минорной песне слушается как весьма необычный и смелый ход.

20 В данном случае «деревянные костюмы» — это эвфемизм для слова гроб, а шире — метафора смерти.

любую разновидность конформизма и предательства, ее лирический герой не допускает и мысли о сделке с собственной совестью и властями в обмен на роскошную жизнь (*«Или пляжи, вернисажи, или даже / Пароходы, в них наполненные трюмы, / Экипажи, скачки, рауты, вояжи»*). Вполне закономерно, что характер этих обобщений в связи с личностью самого Владимира Высоцкого выходил далеко за пределы фильма и слышался как прямой вызов любого рода приспособленчеству в обмен на привилегии.

На такое обобщающее восприятие песни настраивает и характер ее включения в кинематографическое повествование. Воронов сидит вместе с Жанной Барбье (Юлия Буркина) в камере, напоминающей пещеру, и произносит речь о том, что их смерть не будет напрасной, так как они уже «обратили в лоно» революции энное количество людей. Неслучайно и то, что герои предстают в этом эпизоде в нижних белых рубашках, которые символизируют их освобождение от бесконеч-

ных масок и личин, возможность стать самими собой.

Первую строфу «Деревянных костюмов» Высоцкий поет, глядя прямо в камеру, то есть нарушает правило «четвертой стены», обращается напрямую к зрителям. А последующее звучание песни как бы перетекает в закадровое пространство: на экране лишь длинные «портретные» кадры Воронова и Жанны Барбье с пронзительными прямыми взглядами в камеру, без какого-либо липсинка. Минимум внешних «спецэффектов» концентрирует зрительское внимание непосредственно на звучащей песне, делая ее смысловой кульминацией фильма. Предшествующий фарс внезапно оборачивается высокой трагедией.

Такое рождение трагического из духа комического было сверхидеей не только «Интервенции», но и многих других фильмов Полоки. Вот как суммировал свой метод сам режиссер: *«С одной стороны, я обращаюсь вроде бы к массовому зрителю, а с другой — я приближаю его*



Рис.4. Кадр из фильма Г. Полоки «Интервенция»

к каким-то тонкостям, которые в других условиях он бы не воспринял. Для меня "развлекательный" жанр является способом своеобразной интриги с целью погрузить зрителя в иногда очень печальный смысл жизни» [20]. Эту мысль режиссера с философской проницательностью продолжает исследователь его творчества, киновед Виктор Филимонов: «Стихия цирка, балагана, открывающая, по сути, каждый фильм Полоки, в развитии сюжета меняет свой лик. Герой, выходя из низовой стихии смеха, уже готовит себя осознанно или бессознательно к самопожертвованию. В этот момент правила поведения диктует не балаган, а хрестоматийный библейский миф о восхождении на Голгофу: герой самоотверженно противопоставляет своей человечностью силе бесчеловечности» [20]. А в случае с Вороновым эти параллели оказываются особенно сильными, если вспомнить финал фильма с распростертым на арене-мишени телом революционера.

Возвращаясь непосредственно к песням, суммируем, что все они образуют единый мета-сюжет о непростых взаимоотношениях «темного элемента» с властью. Причем во всех трех песнях победа остается на стороне тех, кто вне закона, кто этой власти отчаянно противопоставит. Но если в «Налетчиках» и «Гром прогремел» конфликт решается силовыми методами — облавой, убийством или его угрозой, численным преимуществом, то в «Деревянных костюмах» — это борьба личности с системой, а победа одерживается исключительно в сфере духа и неразрывно связана с крайне трудным моральным самоопределением. Неслучайно Виктор Фи-

лимонов видит в герое Высоцкого черты Дон Кихота. «Герой произведений Полоки, в перспективе развертывания сюжета его кинематографа, все чаще и все явственнее начинает смахивать на Рыцаря Печального образа. Не только утопическими мечтами о всеобщем выпрямлении кривды, но и с вытекающей отсюда неизбежностью невыносимо грустного по своей трезвости финала книги Сервантеса» [20].

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. ПОЧЕМУ ЖЕ ЗАПРЕТИЛИ?

Как только «Интервенция» все-таки вышла на экран, стало общим местом объяснять причины запрета фильма балаганно-фарсовым характером зрелища, который, по мнению советских чиновников от культуры, никак не соответствовал духу революции. Впоследствии каноничной стала ссылка на объяснительную записку председателя Комитета по кинематографии при совете Министров СССР Алексея Романова: «По своему жанру фильм должен был представлять ленту героико-комедийного звучания, революционный пафос которой становился исходным моментом в художественном решении целого. <...> Режиссер Г. Полока стал снимать фильм в стиле политического фарса, гротесковой буффонады. Эксцентрическая стихия масок и условных фигур захлестнула революционное романтическое начало, образы подпольщиков отошли на второй план, оттесненные подробно разработанной истории предательства Жени Ксидиаса, приключениями его мамы мадам Ксидиас и анархиста Филиппа»²¹.

21 Романов А. Объяснительная записка председателя Комитета по кинематографии о причинах запрета фильма «Интервенция». 4 ф168—16969 г. Цит. по: [11, С. 168—169].

Схожей версии придерживаются и современные исследователи судьбы фильма, в частности, Евгения Бродская, которая пишет, что «запланированный выход фильма неудачно срезонировал с трагическими событиями в Праге, что, вероятно, дало свои результаты» [2, с. 241]. Но эта прозорливая мысль не получает должного развития.

На наш взгляд, причины запрета «Интервенции» находились на более глубинном уровне и были обусловлены двумя лейтмотивами, которые пронизывают сюжет фильма. Первый из этих лейтмотивов — это тема сатиры на власть. Мы уже говорили о «звуковой» пародии в образе военачальников интервентов: манок вместо голоса на «трибунную» речь главнокомандующего; отбивание барабанной дроби как маниакальное хобби полковника контрразведки. Не менее хлесткую характеристику из уст Воронова получает лейтенант Бенуа (Станислав Соколов): *«Вот офицер, взгляните в него. Цыплячья шея, под белоснежным мундиром грязное тело, мыслишки о женщинах. Он ест, когда голоден, и чешется, если его зудит. Он закончит свою грязную жизнь, его воткнут в землю, как всех. А вы почему-то делаете из него высшее существо. Вы служите ему как собаки или как затворы от винтовок. Он травит вас и нас, а сам извлекает из этой братоубийственной свалки деньги, чины, ордена. Верно? — Верно — отвечает сам лейтенант, загипнотизированный речью Воронова, лишь потом спохватившись и беспомощно крикнув: — Молчать!!!»* В этой пафосной речи Воронова-Высоцкого звучала вечная тема коленопреклонства перед чинами, а образ революционе-

ра во многом оказывался синонимичен образу авантюриста-бандита (о чем уже говорилось выше). Тем самым оппозиционность власти подавалась как форма подлинной жизни.

Вторым — слишком горьким, хлестким для советской идеологии лейтмотивом фильма стала катастрофичная картина мира, явленная в фильме. Все продажны и заботятся только о своих интересах. Недаром одним из центральных мотивов является тема карточной игры, все персонажи тоже маски и масти в чье-то игре²². Балом правят деньги и связи, все кругом друг друга предают (мать — сына, сын — мать), убийство и воровство понимаются как норма жизни. Как иронично и афористично сформулировал в своей пьесе «Обыкновенное чудо» Евгений Шварц: «Люди давят друг друга, режут родных братьев, сестер душат... Словом, идет повседневная, будничная жизнь» [23, с. 23].

Визуальным же символом жестокого мироустройства становится сцена-арена, регулярно превращающаяся в мишень. «В самом решении пространства, — пишет киновед Мария Пальшкова — не смотря на, как кажется, тотальную по-бахтински карнавальную стихию, — заложена опасность. Круг в картине динамичен: и цирковая арена начинает довольно быстро трансформироваться в образ мишени. Оттого под удар в этом кровавом цирке поставлены все. Кому не суждено быть убитым — станет убийцей. Кто не станет убийцей — будет выброшен за пределы мира-декорации, который, как иногда кажется, схлопнется как блоковский балаганчик. Игра на экране заканчивается тогда, когда оканчивается

22 Об этом лейтмотиве подробно пишет в своей статье Евгения Бродская [2, с. 236—239].

игра “в революционную борьбу”, а оставка игры означает смерть» [15, с. 33].

Как было показано, музыка в этом балагане оказывается очень важным, ведущим средством выразительности, пластично откликаясь не только на буйное веселье, но и концентрируя в себе вторые — очень драматичные и трагичные — смыслы. Тандему Слонимского

и Полоки удалось создать заразительный в своей колоритности памфлет на власть во все времена. Но в отличие от подобных памфлетов в жанре сказки (явленный, например, в фильме «Каин XVIII»²³), «Интервенция» пугала своей правдоподобностью и острой современностью, несмотря на всю фарсово-балаганную условность выбранного языка повествования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альф М. Полока снимает фильм // Московский комсомолец. 7 марта 1968.
2. Бродская Е. Советская «Интервенция» Г.И. Полоки как опыт маргинализации // Любовь и прочие маргиналии. Интерпретация культурных кодов / Сост. и ред. В.Ю. Михайлина и Е.С. Решетниковой. Саратов: Ликка, 2015. С. 224–242.
3. Высоцкий В. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Изд. 13-е, испр.: Стихотворения. Песни театра и кино. Поэма. Проза и драматургия / Сост. А. Крылов, худож. В. Крючков. М.: Локид; Осирис, 1999. 527 с.
4. Генералова З., Ипатьева Т. «Прекрасные гастролы» // Тихоокеанский комсомолец, г. Владивосток. 10 января 1970.
5. Демченко А.И. Из плеяды «шестидесятников» (Сергей Слонимский) // Демченко А.И. Избранные статьи о музыке. Композиторы России XX века. Сб. ст. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2017. С. 111–122.
6. Долматова Е. Слонимский и лаборатория режиссера «Товстоногов. Музыка» // Сергей Слонимский — собеседник. Изд. 2-е, испр. и доп. / Ред.-сост. Е.Б. Долинская. СПб.: Композитор, 2015. С. 79–94.
7. Журкова Д.А. Соцреалистический канон в популярной музыке: позднесоветские песни о Родине в фестивале «Песня года» (1971–1986) // Новое литературное обозрение. 2025. № 194. С. 175–199.
8. Зеленко Н. Виконт Андрей Михайлович // Советская культура. 15 января 1970.
9. Ингулов Г. За цветастым занавесом // Таганрогская правда. 27 января 1970.
10. Интервенция // Московская кинонеделя. 1967. № 43.
11. Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. М.: Материк, 1998. 458 с.
12. Кичин В. Осторожно: «Опасные гастролы» // Вечерняя Москва. 22 января 1970.
13. Кюфтарян Б. Мужество артистов // Степной маяк. г. Кокчетав. 7 февраля 1970.
14. Мюзикл? Мюзикл! // Советский экран. 1974. № 1. С. 12–13.
15. Пальшкова М.А. «Пустое пространство» Гражданской войны: театрализация темы на советском экране 1960-х гг. // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 4 (62). С. 18–36. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-18-36>
16. Полока Г. «Интервенция» [записал И. Вольфсон] // Советский экран. 1967. № 2. С. 10.
17. Сёмин А.Б. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. Воронеж: Эхо, 2012. 296 с.
18. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 152 с.
19. Софроницкий А., Толчин А. Неверными средствами // Удмуртская правда. 8 марта 1970. г. Ижевск.
20. Филимонов В. «In busa veritas!», или Бремя утопии. Жизнь и творчество Геннадия Полоки в его монологах и на фоне отечественного кино (неопублик. архив автора).
21. Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984. 155 с.

23 1963, реж. Н. Кошеверова, М. Шапиро.

22. Чанышев И. «Интервенция». Репортаж со съёмочной площадки // Смена. 1968. № 1.
23. Шварц Е. Обыкновенное чудо. М.: Эксмо, 2023. 320 с.
24. Altman, R. The American Film musical. Indiana University Press BFI Publishing, Bloomington & Indianapolis London, 1987. 386 p.

REFERENCES

1. Al'f, M. «Poloka snimaet fil'm». [Poloka is Making a Film] // Moskovskii komsomolets, 7 March 1968. (In Russ.)
2. Mikhailina, V.Iu. and Reshetnikova, E.S. editors. Liubov' i prochie marginalii. Interpretatsiia kul'turnykh kodov [Love and Other Marginalia. Interpretation of Cultural Codes]. Saratov: Likka Publ., 2015. (In Russ.) [Reference to: Brodskaja, E. «Sovetskaia 'Interventsiia' G.I. Poloki kak opyt marginalizatsii», pp. 224–242].
3. Krylov, A., editor. Vysotskii V. Sochineniia. V 2-kh t. T. 2. Stikhotvoreniia. Pesni teatra i kino. Poema. Proza i dramaturgiia [Vysotsky V. Works. In 2 Vols. Vol. 2. Poems. Songs of Theater and Cinema. Poem. Prose and Drama]. 13th ed. Moscow: Lokid Publ., Osiris Publ., 1999. 527 p. (In Russ.)
4. Generalova, Z. and Ipat'eva, T. «'Prekrasnye gastroli'». [“Wonderful Tours”] // Tikhookeanskii komsomolets, Vladivostok, 10 Jan. 1970. (In Russ.)
5. Demchenko, A.I. «Iz pleiady 'shestidesiatnikov' (Sergei Slonimskii)». [“From the Pleiad of the 'Sixties' (Sergei Slonimsky)”. Demchenko A.I. Izbrannye stat'i o muzyke. Kompozitory Rossii XX veka // Sbornik statei [Demchenko A.I. Selected Articles about Music. Russian Composers of the 20th Century: Collected Articles]. Saratov: Saratov State Conservatoire named after L.V. Sobinov Publ., 2017, pp. 111–122. (In Russ.)
6. Dolinskaia, E.B., editor. Sergei Slonimskii — sobesednik [Sergei Slonimsky — the Interlocutor]. 2nd ed. St. Petersburg: Kompozitor Publ., 2015. (In Russ.) [Reference to: Dolmatova, E. «Slonimskii i laboratoriia rezhissera 'Tovstonogov. Muzyka'», pp. 79–94].
7. Zhurkova, D.A. «Sotsrealisticheskii kanon v populiarnoi muzyke: pozdnesovetskie pesni o Rodine v telefestivale 'Pesnia goda' (1971–1986)». [“Socialist Realist Canon in Popular Music: Late Soviet Songs about the Motherland in the 'Song of the Year' TV Festival (1971–1986)”] // Novoe literaturnoe obozrenie, no. 194, 2025, pp. 175–199. (In Russ.)
8. Zelenko, N. «Vikont Andrei Mikhailovich». [Viscount Andrei Mikhailovich] // Sovetskaia kul'tura, 15 Jan. 1970. (In Russ.)
9. Ingulov, G. «Za tsvetastym zhanesom». [Behind the Colorful Curtain] // Taganrogskaia pravda, 27 Jan. 1970. (In Russ.)
10. «Interventsiia». [Intervention] // Moskovskaia kinonedelia, no. 43, 1967. (In Russ.)
11. Kinematograf ottepei. Dokumenty i svidetel'stva [Cinema of the Thaw. Documents and Evidence]. Moscow: Materik Publ., 1998. 458 p. (In Russ.)
12. Kichin, V. «Ostorozhno: 'Opasnye gastroli'». [Caution: “Dangerous Tours”] // Vecherniaia Moskva, 22 Jan. 1970. (In Russ.)
13. Kiufarian, B. «Muzhestvo artistov». [The Courage of Artists] // Stepoi maiak, Kokchetav, 7 Feb. 1970. (In Russ.)
14. «Miuzikl? Miuzikl!» [Musical? Musical!] // Sovetskii ekran, no. 1, 1974, pp. 12–13. (In Russ.)
15. Pal'shkova, M.A. «'Pustoe prostranstvo' Grazhdanskoi voiny: teatralizatsiia temy na sovetskom ekrane 1960-kh gg.» [“‘Empty Space’ of the Civil War: Theatricalization of the Theme on the Soviet Screen of the 1960s”] // Vestnik VGIK, vol. 16, no. 4 (62), 2024, pp. 18–36. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-18-36> (In Russ.)
16. Poloka, G. «'Interventsiia' [zapisal I. Vol'fson]». [“Intervention” (recorded by I. Wolfson)] // Sovetskii ekran, no. 2, 1967, p. 10. (In Russ.)
17. Semin, A.B. «'Chuzhie' pesni Vladimira Vysotskogo». [“Other People's” Songs of Vladimir Vysotsky]. Voronezh: Ekho Publ., 2012. 296 p. (In Russ.)
18. Slonimskii, S. Burleski, elegii, difiramby v prezrennoi proze [Burlesques, Elegies, Dithyrambs in Contemptible Prose]. St. Petersburg: Kompozitor Publ., 2000. 152 p. (In Russ.)

19. Sofronitskii, A., Tolchin, A. «Nevernymi sredstvami». [By Wrong Means] // Udmurtskaia pravda, Izhevsk, 8 March 1970. (In Russ.)
20. Filimonov, V. "In busa veritas!", ili Bremia utopii. Zhizn' i tvorchestvo Gennadiia Poloki v ego monologakh i na fone otechestvennogo kino ["In busa veritas!", or the Burden of Utopia. The Life and Work of Gennady Poloka in His Monologues and Against the Background of National Cinema]. Unpublished archive. (In Russ.)
21. Khanish, M. O pesniakh pod dozhdem [About Songs in the Rain]. Moscow: Raduga Publ., 1984. 155 p. (In Russ.)
22. Chanyshev, I. «'Interventsiia'. Reportazh so s'emochnoi ploshchadki». ["Intervention". Report from the Set] // Smena, no. 1, 1968. (In Russ.)
23. Shvarts, E. Obyknovennoe chudo [An Ordinary Miracle]. Moscow: Eksmo Publ., 2023. 320 p. (In Russ.)
24. Altman, R. The American Film musical. Indiana University Press BFI Publ. Bloomington & Indianapolis London, 1987. 386 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **20.01.2026**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **16.03.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **18.03.2026**