

Ю. В. Сальникова

«ГОРДАЯ ПОЛЯЧКА» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
(Актрисы-польки в российском кинематографе XX в.)

Взаимодействие разных национальных культур всегда обогащает каждую из них. Русская и польская культуры связаны неразрывно в историческом контексте, касается ли это живописи, литературы, драматического театра или балета, и неудивительно, что множество ярких ролей в отечественном кинематографе сыграли талантливые польские актрисы или российские актрисы польского происхождения. У них разные творческие судьбы, разная мера участия в общем кинопроцессе, но их влияние на развитие российского кинематографа очевидно, как очевидно и его влияние на формирование этих актрис в творческом и человеческом отношении.

Беата Тышкевич

Нельзя не вспомнить об актрисе, сыгравшей в одной из самых высокохудожественных экранизаций, до сих пор остающейся образцом режиссуры, операторского мастерства, триумфом художника, композитора и, безусловно, актерской игры, сыгравшей Варвару Павловну Лаврецкую в фильме Андрея Кончаловского «Дворянское гнездо» по роману И. Тургенева. Беата Тышкевич много снималась в российском кино, запоминается даже в эпизоде, и дело тут не в физической красоте, а в таланте и уме, а также невероятном шарме актрисы. Всего поровну досталось этой гордой панне: и блестящее происхождение, и образование, и вкус, и талант. Подлинный аристократизм и страсть дали возможность сыграть Варвару Павловну. Удивительная, ни на что не похожая стилистика, акварельность и трепетность делают ее подлинным шедевром.

Сюжет прост. Лаврецкий после одиннадцатилетней разлуки с Россией приезжает из Парижа в деревню и встречает там повзрослевшую дочь двоюродной сестры, Лизу. В Париже осталась ветреная жена Лаврецкого, все еще мучительно им любимая. Когда приходит известие о смерти жены, герой с головой окунается в новую влюбленность. Он любит и любим. Но тут появляется «воскресшая» жена. А счастье было так возможно...

Тургенев описывает Варвару Павловну Лаврецкую как натуру страстную, изысканную, но неуравновешенную. Так и играет ее Тышкевич, привнося в образ легкий привкус инфернальности и трагичности. Как сам фильм, снятый признанным талантом, мастером своего дела оператором Георгием Рербергом в переливах цвета и света — как будто летним утром мы подходим к окну и видим окружающее в солнечных бликах через кружево листвы, так и игра актеров, в том числе Тышкевич, — легкая, зыбкая, плавная, отражающая состояние героев — от смятения влюбленности до трагической безысходности у Лаврецкого и от легкой инфернальности до подлинного драматизма у Варвары Павловны.

Польский кинокритик Яцек Табенский заметил: «Беата обладает исключительным даром, отличающим великих звезд, выдающихся актрис, таких как Роми Шнайдер, Анни Жирардо, Фей Данауэй. Это особый магнетизм, способность создать исключительно интимную атмосферу, воздействовать непосредственно на зрителя. Каждый жест актрисы точен и закончен, ни одно слово не прозвучит впустую, а создаваемые женские образы — мечта каждого мужчины: они соединяют женственность и деликатность со зрелым эротизмом, они опытные, справедливы в оценках, способны прощать; раскрыть тайну такой женщины все равно, что распутать сложный детектив» [1].

«Она была для меня польской звездой — далекой, заманчивой, соблазнительной, недостижимо красивой», — говорит Кончаловский [2; с. 75].

Слово — Беате Тышкевич. «Это было такое время, когда все они — Тарковский, Кончаловский, их операторы и композиторы — искали себя и нашли, и все они работали вместе. Я попала в такой период, когда делали «Рублева», когда искусство было штучным товаром и самым главным было сделать работу, которая станет явлением в культуре» [3]. В течение длительного времени возглавлявшая Польский Фонд культуры, Тышкевич уверена в том, что связи двух стран в этой сфере прочны и взаимно полезны и имеют общие культурные корни: «У нас с вами общее понимание смешного, а это важно» [3].

«Варвару Павловну Лаврецкую в «Дворянском гнезде» я считаю одной из лучших моих ролей. Живой, полнокровный образ, первая любовь героя, впоследствии принесящая ему горькое разочарование. О такой роли мечтает каждая актриса» [4].

Польская актриса аристократка Беата Тышкевич, выпестованная системой Станиславского, блестяще справилась с ролью русской дворянки, и во многом благодаря ей Кончаловскому удалось выдержать стиль. Поскольку картины Андрея Кончаловского составляют золотой фонд не только российского, но и мирового кино, не будет преувеличением сказать, что наряду с польскими кинорежиссерами Анджеем Вайдой, Андреем Жулавским, Агнешкой Холланд, Кшиштофом Занусси, Ежи Антчаком, а также Андре Дельво, Клодом Зиди, Мартой Месарош, Клодом Лелюшем, он помог Беате Тышкевич занять место на кинематографическом Олимпе.

Янина Жеймо

«Олимпийских высот» она, возможно, не достигла, но в историю российского киноискусства вошла, без сомнения. Знакомство с этой удивительной, до конца не раскрытой кинематографом актрисы, «лучшей Золушкой экрана», начинается для нас в детстве. Янину Жеймо часто сравнивали с Мэри Пикфорд и Лилиан Гиш — звездами американского и мирового кинематографа, которым так удавались роли детей и подростков, юных и нежных созданий, в том числе и «сломанных побегов» с трагической судьбой. Но справедливее всего будет, на наш взгляд, сравнить Жеймо с Джульеттой Мазиной. Пусть даже советской актрисе польского происхождения не довелось сыграть таких масштабных ролей, как музе великого мастера итальянского неореализма Федерико Феллини...

Жеймо — актриса петербургской, ленинградской школы. К моменту съемок в «Золушке» она работала в кино уже более двадцати лет. И была очень популярна у зрителей — не меньше, чем прима советского экрана Любовь Орлова. Еще до Великой Отечественной войны, в 1935 г., Жеймо снялась в полнометражном черно-белом фильме «Подруги» вместе с также известными киноактрисами Зоей Федоровой и Ириной Зарубиной. История о трех подружках из Петрограда, ставших сестрами милосердия в годы гражданской войны начала XX в., была незамысловата и трогательна. Примечательно, что абсолютная травести Жеймо сыграла здесь и роль своей героини в детстве (вместо крупно-женственных Федоровой и Зарубиной снимались дети), и отлично с этим справилась, хотя известно, что «настоящих» детей на сцене и экране переиграть трудно. Ее героиню Асю дразнили «Пуговицей», и вскоре актрисе стали приходить зрительские письма с адресом: «Киностудия. Пуговица» [5].

«Подруги» снимались на киностудии «Ленфильм». Тогда она именовалась «Совкино» («Севзапкино»), и актеры, снимавшиеся в фильме, были студентами «Фабрики Эксцентрического Актера» — ФЭКСа.

Это был невероятный эксперимент довоенного театра и кино. «Многочисленные открытия молодых режиссеров в области монтажа позволили кинематографу обрести статус полноценного искусства. Поиском «абсолютно новой» формы были одержимы молодые ленинградские режиссеры, объединившиеся в группу ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера). В 1922 г. в своем манифесте «Эксцентризм» они ... провозгласили главными эстетическими принципами кино клоунаду, спонтанность, карнавализацию» [6, с. 462].

Несмотря на то, что ФЭКС провозглашал принципы формалистического искусства, актерский аппарат Жеймо был невероятно подвижным и чувствительным, она была воспитанницей школы русского психологического театра. Евгений Шварц: «... я поближе разглядел Янечку Жеймо и почувствовал, в чем ее прелесть. Все ее существо — туго натянутая струнка. И всегда верно настроенная. И всегда готовая играть. Объяснить, что она делает, доказать свою правоту могла она только действием, как струна музыкой. Да и то — людям музыкальным. Поэтому на репетициях она часто плакала — слов не находила, а действовать верно ей не давали...» [7, с. 34].

Именно на пору занятий в ФЭКСе пришлось участие в фильме «Подруги», снятого кинорежиссером Лео Арнштамом. Это действительно блестящий фильм, стилистически выдержанный, простой, но не примитивный по языку, безупречный по композиции, с ярко выраженными художественными достоинствами. И очень современный по всем перечисленным параметрам. Познакомившись с этой лентой, можно понять откуда черпали идеи и вдохновение советские режиссеры и киноактеры более позднего периода, поскольку при просмотре у зрителя, хорошо знакомого с отечественным кинематографом, возникает множество аллюзий. На Янину Жеймо легла главная задача, связанная с драматургическим конфликтом, и актриса предъявила нам образец высокого профессионализма и безоговорочного таланта. Сочетание эксцентрического и лирического, и одновременно способность к глубоким трагическим и драматическим переживаниям — вот в чем заключалась уникальность дарования Жеймо.

В годы Великой Отечественной войны и Блокады Янина Жеймо в составе одной из концертных бригад «Ленфильма» выступала в госпиталях и парках перед ранеными и ленинградцами, а по ночам гасила зажигательные бомбы на крышах города. В конце 1942 г. она была эвакуирована в Ташкент, куда после переезда нескольких студий переместилось кинопроизводство.

Личная и творческая жизнь Янины Жеймо после войны сложились неудачно: ролей не было, она работала на радио, но это не приносило ей удовлетворения. Довоенное кино со временем ушло в небытие, слишком много имен режиссеров, операторов, сценаристов и актеров были вычеркнуты на длительное время стальным пером сталинских репрессий, да и героини-героини теперь требовались другие: «Комсомолки и спортсменки», «Девушки с веслом», «Женщины чьих-то грез», стыдливо именуемые в СССР «Девушками мечты». Превенная слава Жеймо — Пуговицы, Корзинкиной, Леночки (так звали героиню ее самых известных ролей), померкла. Но актриса еще не знала, что настоящая ее слава впереди.

В 1947 г. режиссер Нина Кошеверова решила ставить «Золушку» по пьесе Евгения Шварца. Шварц видел свою Золушку не просто сказочной красоткой, он хотел показать, что ее внутреннее очарование гораздо ценнее внешнего (вероятно, именно ему, другу актрисы и поклоннику ее таланта, принадлежала мысль о том, что именно Жеймо должна сыграть главную роль). Героиня должна была танцевать, и на роль пробовали юную балерину. Но драматического таланта у танцовщицы явно не хватало — нужна была Актриса с большой буквы. И такой стала Янина Жеймо: танцевала она тоже профессионально, причем с детства, поскольку выросла в семье цирковых артистов и умела все, что положено музыкальному эксцентрику плюс навыки, полученные в ФЭКСе (был период, когда она обучала классическому танцу молодых актрис).

Картина была тепло принята зрителями. Жеймо опять стала невероятно популярна. Но в дальнейшем таких ярких ролей у нее не было. По словам того же Шварца, актриса «сделала десятую долю того, что могла бы. Должна бы. И до сих пор она еще надеется, что сыграет, наконец, то, что душа просит» [7, с. 35].

Вместе с мужем, русским поляком, режиссером и актером Леоном Жанно (Леонид Иосифович Кац) Янина Жеймо уехала в Польшу в 1957 г.. Муж там состоялся как профессионал, но для жены творческий путь завершился. Поэтому для нас она всегда останется Золушкой, нежно и трогательно глядящей не просто в камеру, а прямо в душу зрителю, как и героини Джульетты Мазины.

Эва Шиккульска

Киностудия «Ленфильм» стала родной еще для одной прекрасной польской актрисы. На экране она появилась в 1966 г., в 1967-м снялась у классика польского кино Ежи Гофмана, в 1974 г. у него же в «Потопе» по роману Генрика Сенкевича, окончив к этому времени Высшую театральную школу в Варшаве и переместившись с экрана на сцену. Еще через два года она стала звездой российского кино.

В 1976 г. Эва Шиккульска впервые появилась на советском экране в фильме Владимира Мотыля «Звезда пленительного счастья». Роль возлюбленной декабриста Ивана Анненкова — француженки Полины Гебль — принесла славу

и успех у наших зрителей. Роли в фильмах советских режиссеров стали лучшими в творческой биографии Эвы Шиккульска. Актриса была очарована «родиной великого Пушкина», она никогда не чувствовала себя в России чужой, проехала всю страну, от Сибири до Кавказа, а Санкт-Петербург стал для нее практически родным городом. По ее собственным словам, Шиккульска «выросла в Россию». Совместная работа с режиссерами Ильей Авербахом, Владимиром Мотылем, Александром Зархи, актерами Алексеем Баталовым, Юрием Богатыревым, Кириллом Лавровым, Василием Ливановым в дальнейшем ярко отразилась на кинотворчестве Эвы Шиккульской. В интервью для журнала «Иные берега» актриса говорит: «Лучшие и главные роли русского кино сыграли все-таки прекрасные русские актрисы, вам на них нужно молиться. Но и мы, польки, снимаясь в России, дело не испортили. Думаю, польские женщины похожи на русских женщин, и наоборот. Мы очень близки в эмоциональном, чувственном плане. У нас века общей истории, близкий по мелодике язык. Поэтому когда я играла русских женщин, у меня особых трудностей в связи с этим не возникало» [8].

Надо заметить, что экранная Полина Гебль, волей авторов, мало походила на реальную Прасковью Анненкову. Романтичная мадемуазель Полин была в то же время, как все француженки, практичной и реалистичной женщиной. К тому же, в отличие от декабристок-дворянок, она была хоть и аристократического происхождения, но большую часть жизни провела среди простого сословия, а значит, проще воспринимала жизнь и трудности быта. Все это, а также легкость характера, по свидетельствам очевидцев, помогало в тяжелых условиях каторги, где Полина Егоровна живая, подвижная, привычная к труду, хлопотала по хозяйству с утра до вечера, не теряя врожденного изящества и веселья. Она помогала всем, чем только могла, учила жен декабристов готовить и вести хозяйство. Возле нее можно было просто отдохнуть душой. О времени, проведенном в Чите — самом тяжелом периоде ссылки — она пишет: «Надо сказать, что много было поэзии в нашей жизни. Если много было лишений, труда и великого горя, зато много было и отрадного» [9; с.102].

В 1850 г. через Тобольск шли по этапу осужденные на каторгу петрашевцы, в том числе Федор Достоевский, двадцати восьми лет от роду. Прасковья Анненкова и Наталья Фонвизина, добившись свидания с этапирруемыми, вручили политзаключенным Евангелия, в обложки которых были спрятаны деньги. Идея прятать деньги в прическу и золотых украшений в образа, отраженная в фильме «Звезда пленительного счастья», принадлежала именно Полине Гебль, упоминающей об этом в своих воспоминаниях: «Губернатор заранее предупреждал меня, что перед отъездом вещи мои будут все осматриваться, и когда узнал, что со мною есть ружье, то советовал его запрятать подальше, но главное, со мною было довольно много денег, о которых я, понятно, молчала; тогда мне пришлось в голову зашить деньги в черную тафту и спрятать в волосы, чему весьма способствовали тогдашние прически; часы и цепочку я положила за образа, так что, когда явились три чиновника, все в крестах, осматривать мои вещи, то они ничего не нашли» [9; с.184].

Достоевский получил адрес дочери Анненковых, Ольги Ивановны Ивановой, жены офицера Омской крепости и уверение, что там ему будет оказана необходи-

мая помощь. После отбытия каторжных работ Достоевский около месяца жил у Ивановых и писал П. Е. Анненковой: «Я всегда буду помнить, что с самого прибытия моего в Сибирь Вы и все превосходное семейство Ваше брали во мне и в товарищах моих по несчастью полное и искреннее участие» [10; с.108].

В 1859 г. Достоевский возвращается в Петербург, пишет первый из романов «великого пятикнижия» («Подросток», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Идиот») роман «Преступление и наказание» и знакомится с «фам фаталь» своей жизни Аполлинарией Суловой. Об истории написания романа «Игрок» режиссер Александр Зархи в 1980 г. ставит фильм «26 дней из жизни Достоевского», где Шикуньска снялась в роли темпераментной Суловой, женщины о которой в конце жизни Достоевский сказал «Я люблю ее до сих пор, очень люблю, но уже не хотел бы любить ее», а муж, писатель и философ Василий Розанов: «С ней было трудно, но ее было невозможно забыть».

Фильм посвящен встрече Достоевского с его женой Анной Григорьевной Сниткиной, ее замечательно сыграла Евгения Симонова, образ же Суловой дан пунктирно. Сама актриса признавалась, что роль Полины Гебль для нее «дар судьбы», роль Суловой — «самая трудная в моей жизни» [8]. Шикуньской необходимо было приложить весь талант, чтобы в крошечных эпизодах создать образ обольстительной и ветреной даже не Аполлинарии, а героини романа Полины. Полина Гебль осталась самой известной для российских зрителей ролью Шикуньской. Но для многих любителей кино и почитателей ее таланта лучшей ролью стала все же Зина в картине режиссера Ильи Авербаха «Объяснение в любви». Безусловно, можно было найти и советскую актрису на эту роль. Но, вероятно, режиссеру Илье Авербаху нужен был совершенно иной облик: «антисоветский», если можно так сказать.

И Шикуньска в очередной раз поразила советских зрителей своей несоветской красотой. Очевидно, что Илья Авербах в сотрудничестве с Евгением Габриловичем (кинороман основан на его повести «Четыре четверти») — это глубокая философия и большой психологизм, настоящее художественное кино. И просто «лицом хлопотать» не прошло бы, тут надо иметь профессионализм и безупречный актерский аппарат, пророченное зерно в душе, гармонию в ней же, одним словом, нужен талант. Чтобы возникла «какая-то сумма психических излучений, попавших на пленку и создавших великую иллюзию внутреннего мира фильма» [11].

Напомним сюжет. Талантливый, но скромный литератор Филиппок переживает вместе с Россией тяжелые годы революции, разрухи и войны. В жизни его ведет преданная, но безответная любовь к жене Зиночке, энергичной и страстной, уверенно управляющей судьбой мужа, не стесняясь при этом заводить романы. Историю их жизни герой опишет в книге, и спустя много лет, уже в финале пути, преподнесет ее утасаживающей от болезни, но все еще горячо любимой жене с благодарностью за прожитые годы.

Героиня Шикуньской, неверная жена и женщина без принципов, но с твердыми убеждениями, была бы простой мещанкой, без намека на глубину характера, страстность натуры и не имела бы оправданий, если бы ее не сыграла именно Шикуньска. А Зиночку в старости сыграла великолепная Ангелина Степанова,

чья не только актерская, но и женская судьбы была проникнута трагической любовью и страстью. Вдвоем им удалось создать образ женщины XX в., в этом образе — целая эпоха.

«...От актера требуется не один только эффектный поворот головы и звездное обаяние взгляда. От него требуется совершенно иная выразительность, чем на сцене, иное дыхание, иной технический диапазон. И я не вижу противоречия между характерностью и исповедальностью. Главное в игре актера — это точно найденное соотношение индивидуального и общего <... > За исполнителем должна быть яркая индивидуальность, иначе чуда не произойдет», — говорил режиссер Авербах в одном из интервью [12]. И все это в полной мере относится и к героине нашего рассказа, польской актрисе, создавшей образы русских женщин. Возможно — одной и той же женщины в разных ее проявлениях: любовь, преданность, страсть, порок — и все ей удалось с блеском. Ведь между характерами Полины Гебль и Аполлинаруи Сусловой есть разница! И вторит, и одновременно конфликтует с ними Зиночка. Но Шикуньска играет и ту, и другую, и третью одинаково великолепно. Создает образы женщин страстных, но с разными оттенками этой страсти, в диапазоне от истеричной капризности и легкой авантюристичности до подлинной самоотверженности и безграничной любви.

Калина Едрусик

Отечественное кино 1960–70-х гг. — это чаще всего глубокая литературная основа, серьезные темы для разговора со зрителем. Соответственно, героини — женщины красивые, благородные. Но в советском прокате 1960-х появлялись и совершенно другие фильмы, в том числе и польские: веселые, незатейливые, наполненные невероятным очарованием и какой-то несоветской легкостью. Образцом такого жанра может служить комедия «Лекарство от любви» по роману Иоанны Хмелевской «Клин клином». Кинокритик Ирина Любарская недавно, в связи с показом телепередачи о польских кинозвездах, заметила в частной беседе: «Это один из лучших романов Хмелевской, смешной, легкий, ироничный, про женщин и мужчин. Героиню и ее подругу играют прекраснейшие Калина Едрусик и Кристина Сенкевич. В детстве я хотела стать похожей на них обеих — с этой врожденной женственностью, естественностью, смешливостью, обаянием и отсутствием страха показаться смешной-распущенной. Они были для меня символом польских красавиц». Главную роль в фильме сыграла Калина Едрусик. Секс-звезда польского кинематографа, польская Мэрилин Монро. История театра и кино знает множество примеров союза режиссера и актрисы. Чуть реже — актрисы и драматурга. Самый известный пример — Мэрилин Монро и Артур Миллер. В польском кино и театре такая пара тоже была — это Каролина Едрусик и Станислав Дыгат. Они познакомились в театре, куда Калина пришла работать после окончания Высшей театральной школы, а Дыгат, уже известный писатель и драматург, был там заведующим литературной частью [13].

Вероятно, именно влияние Дыгата сделало Едрусик такой раскрепощенной, свободной от условностей, шаловливой. В творчестве писателя разоблачается фальшь в общественной и личной жизни, тонкий юмор, умело совмещенный

с глубоким психологизмом, динамичные сюжеты принесли ему успех у читателей. Дыгат был известен и как общественный деятель, неутомимый борец с цензурой и антиконституционной политикой социалистических властей Польши в 1970-е гг. [см.: 14; с. 233].

Российскому зрителю старшего поколения Едрусик запомнилась именно в фильме «Лекарство от любви». Сценаристы несколько изменили, сделали более легковесным и игривым сюжет, в романе интрига строится вокруг недоразумения с органами власти, а в фильме — приобрела криминальный оттенок. Эта легкость, о которой говорит Любарская, не помешала сниматься актрисе и в серьезном кино. Последний фильм с участием Калины Едрусик 1991 г. (в том же году актрисы не стало) — «Двойная жизнь Вероники» Кшиштофа Кесьлевского, где она сыграла роль хормейстера. Крошечная роль. Три эпизода. Но это роль Судьбы, парки или мойры, определяющей ход развития событий и будущее героев. Сниматься в таком глубоко философском кино и у такого масштабного режиссера — уже подарок для любой актрисы. Огромные глаза Калины, их взгляд, сияние, невозможно забыть. Легкими, но очень выразительными штрихами она создает рисунок роли. Символом главной идеи фильма, символом души героини, ее духовных исканий становится балерина, кукла-марионетка, танцовщица со сломанной ножкой, которая превращается то ли в бабочку, то ли в эльфа. И этот образ становится ключевым в картине, как было и задумано Кесьлевским, прославленным мастером польского и мирового киноискусства, представителем так называемого польского «кинематографа морального беспокойства», создателем уникального «сериального» короткометражного кино, известным метафоричностью и иносказательностью всего творчества.

Калина Едрусик сыграла множество ролей в театре, в том числе создала образы классических героинь мировой драматургии — Катя («Варвары», М. Горький), Лариса («Бесприданница», А. Н. Островский), Полли Пичем («Трехгрошовая опера», Б. Брехт), Офелия («Замок в Швеции», Ф. Саган), Катарина («Укрощение строптивой», У. Шекспир), Элеонора («Танго», С. Мрожек).

Пик популярности Калины Едрусик пришелся на начало 1960-х, когда она профессионально пела и играла в очень популярной польской телепрограмме «Кабаре пожилых джентльменов». Озорная, очаровательная, подвижная и полная обаяния, Калина выделялась своим бархатным, но с хрипотцой, волнующим голосом. Своего рода ее визитной карточкой стала песня «Потому что во мне есть секс». Для любителей кино эта песенка несомненно перекликается с одной из самых известных джазовых композиций в мировом кинематографе — «Сексапил» в исполнении Еугениуша Бодо из фильма «Этажом выше», снятого в 1937 г.

* * *

«Польскость — не в земле, а в ЧЕСТИ ... национальная воля и ум — в женщинах Польши», заметил русский ученый, философ, культуролог Георгий Гачев, посвятивший множество работ исследованию национальной идеи и национального образа разных народов, стран и культур [15; с. 296].

Подводя итог сказанному, можно отметить наличие общих черт у перечисленных актрис: чувственная, «нездешняя», нерусская, но истинно славянская и европейская при этом красота; мятежная и страстная натура; ярко выраженная витальность, живое женское начало, активная его демонстрация, призванная нарушить стереотипы, присутствовавшие в российском кинематографе и шире — в обществе (в частности, приоритет общественного над личным). Каждая из ролей, о которых здесь идет речь, провозглашает первенство частной, интимной жизни по отношению к социальной. Каждая из актрис — своего рода символ эстетики эпохи, на которую пришлось их творческая жизнь.

В обзоре затронуто лишь несколько тем, которые могли бы развиваться в отдельные исследования, поскольку есть предмет для них и темы для дискуссии: тема взаимодействия искусств неисчерпаема, как и тема взаимодействия русской и польской культур. И каждый исследователь может найти в ней ту нишу, которая окажется интересна ему и полезна для изучения и развития межкультурных и межнациональных связей, и как следствие — служения идеям гуманизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беата Тышкевич // Международный объединенный биографический центр. URL: http://www.biograph.ru/index.php?catid=7:theatre&id=1273:tyshkevichb&Itemid=&option=com_content&view=article (дата обращения: 25.10.2015).
2. Кончаловский А. Возвышающий обман. М.: Совершенно секретно, 1999. 352 с.
3. Малиюкова Л. Беата Тышкевич: У нас с вами общее понимание смешного. А это важно // Новая газета. 12 сент. 2002.
4. Тышкевич Б. Не все на продажу — Воспоминания актрисы // Искусство кино. 2007. № 7, 8. Искусство кино. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/07/n7-article2> (дата обращения: 25.10.2015).
6. Янина Жеймо // Чтобы помнили. URL: <http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=1955> (дата обращения: 15.10.2015).
6. ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) // Кино: Энциклопедический словарь. М.: Наука, 1986. С. 462.
7. Шварц Е. Л. Телефонная книжка. М.: Искусство, 1997. 640 с.
8. Булкина Т. Эва Шикюльска: роль Полины Гебль — лучшая в моей жизни // Иные берега. 2011. № 2 (22). Иные берега. URL: <http://www.inieberega.ru/node/335> (дата обращения: 25.10.2015).
9. Анненкова П. Е. Воспоминания. М.: Захаров, 1993. 384 с.
10. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 т. СПб.: Наука, 1996. Т. 15. 855 с.
11. Москвина Т. Одноразовое кино // Аргументы недели. 2 окт. 2009.
12. Иенсен Т. Илья (дата обращения: 03.10.2015) Авербах. Совмещение совместного // Искусство кино. 2006. № 7. Искусство кино. URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/07/n7-article19>
13. Калина Едрусик. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/euro/74494/bio/> (дата обращения: 10.10.2015)
14. Stanisław Dygat. Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny / pod red. J. Czachowskiej, A. Szalagan. Warszawa: WSiP, 1994. Т. 2. 367 с.
15. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Прогресс, 1995. 480 с.