

Irina Obuchowa-Zielińska

Kariery polskich i rosyjskich artystów w Paryżu (na przełomie końca XIX – I. poł. XX wieku) w świetle wzajemnych kontaktów

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 3, 235-240

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
TOM III

Irina Obuchowa-Zielińska

Warszawa / Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej, Irkuck

Kariery polskich i rosyjskich artystów w Paryżu (od końca XIX wieku do II wojny światowej) w świetle wzajemnych kontaktów

Od końca XIX wieku do początku II wojny światowej (czyli przez okres ponad 50 lat) Paryż był słusznie uznawany za światową stolicę sztuki. Artysty z całego świata przyjeżdżali, aby zamieszkać tu chociażby przez parę dni, tygodni, niekiedy lat, niektórzy zostawali już do końca życia we Francji. W międzynarodowym środowisku artystów paryskich, polska i rosyjska kolonie artystyczne w 1. połowie XX wieku zajmowały znaczące miejsce. Odegrało to niebagatelną rolę w rozwoju sztuk plastycznych, tak w krajach pochodzenia tych artystów, jak i w Europie, tym samym budząc żywe do dzisiaj zainteresowanie historyków sztuki europejskiej. W tym kontekście dla współczesnego badacza istotną kwestią pozostaje znalezienie odpowiedzi na następujące pytania:

- W jaki sposób artyści realizowali swoje zawodowe ambicje i marzenia?
- Czym różniły się drogi do kariery?
- Co sprzyjało osiągnięciu sukcesów artystycznych w skali światowej?

Nie wydaje się konieczne rozpatrywanie działalności polskiej i rosyjskiej kolonii artystycznych jako wspólnej całości. Chociaż część Polaków przyjeżdżała do Francji z paszportem Cesarstwa Rosyjskie-

go, to w Paryżu najczęściej spotykali się w swoim gronie (określonym językowo), zakładali polskie stowarzyszenia i periodyki. Jednak w grupach mieszanych, gdzie rozmawiano po francusku (w salo-
nach prywatnych), Polacy mogli uchodzić również za Rosjan, bądź byli tak odbierani przez otoczenie, które uwzględniało przynależność państwową. Polaków i Rosjan łączyły też różnorodne kontakty na szczeblu osobistym, a także w ramach wspólnych inicjatyw artystycznych.

Życie polskiej kolonii artystycznej od początków jej istnienia było blisko związane z Wielką Emigracją, która już w latach 30. XIX wieku miała rozwinięte struktury społeczne: polskie periodyki, stowarzyszenia, biblioteki, „otwarte domy”. Rosyjska kolonia w Paryżu do lat 70. XIX wieku była nieliczna, środowisko artystyczne bardzo szczupłe. Dla Polaków natomiast Paryż już w XIX wieku stwarzał szerokie pole dla działalności zawodowej i rozwoju kariery, co w kraju (szczególnie w zaborze rosyjskim) było utrudnione albo wręcz niemożliwe do urzeczywistnienia. W zaborze austriackim (tzw. Galicji) warunki do uzyskania wykształcenia i dla twórczości artystów były o wiele lepsze. Polacy z tego regionu udawali się do stolicy Francji raczej

po spektakularne sukcesy, które rzeczywiście zdarzało im się osiągać na paryskich salonach.¹

Sytuacja artystów z zaboru rosyjskiego była o wiele gorsza. W 2. połowie XIX wieku jedyną skuteczną drogą do uzyskania wykształcenia i normalnego uprawiania zawodu dla polskich artystów z tego obszaru był wyjazd za granicę. Właśnie tam mogli kończyć studia, nawiązywać kontakty zawodowe i zawierać przyjaźnie, urządzać swoje pracownie. Wyjeżdżano do Petersburga, Wiednia, Rzymu, ale najczęściej do Monachium. Paryż stał się głównym zagranicznym ośrodkiem artystycznym dla Polaków od lat 90. XIX wieku. W kraju czasopisma skrzętnie odnotowywały sukcesy rodaków. Twórczość takich malarzy, jak Józef Chełmoński, Jan Styka, znalazła uznanie najpierw w Paryżu i dopiero później była dostrzeżona i odpowiednio nagłośniona przez polską prasę. Listę podobnych karier można uzupełnić nazwiskami Anny Bilińskiej (w Paryżu od 1882 roku), Teodora Axentowicza (w Paryżu przebywał w latach 1882–1895), Władysława Ślewińskiego (w Paryżu od 1888, był również związany z kolonią artystyczną w Bretanii).² Olga Boznańska zdobyła w Paryżu szereg nagród i odznaczeń.

Salony prywatne pełniły wówczas ważną funkcję społeczną. Można było tam spotkać najważniejsze postaci polskiego i francuskiego środowiska, także z kręgu mecenasów. W 2. połowie XIX wieku odwiedziny w domu Władysława Mickiewicza, syna Adama, były czymś zrozumiałym samo przez się, stanowiąc konieczną przepustkę do zaistnienia w Paryżu każdego przybysza z podzielonej Polski. Szczególnie córka tegoż, Mariotka, postawiła sobie za cel opiekę nad artystami ze zniewolonego kraju. Do jej przyjaciół należeli Tadeusz Makowski, Alicja Halicka, Antoni Wiwulski, Bolesław Bałzukie-

wicz, a także rzeźbiarz Edward Wittig.³ Rolę salonu często pełniły pracownie: Olgi Boznańskiej, Jana Chełmińskiego czy Cypriana Godebskiego. Ten ostatni sporo również pisywał do polskich gazet i czasopism i mocno się przyczynił do stworzenia „legandy Paryża”.

Jako przykład „mieszanego narodowościowo” salonu, gdzie spotykali się Francuzi, Włosi, Polacy i Rosjanie, można wskazać mieszkanie baronowej Heleny Oettingen (przy bulwarze Raspail, 229). Jej matka była Polką (według źródeł francuskich – *comtesse* Miaczińska [Miączyńska]). Ale baronowa uważała siebie za Rosjankę i publikowała swoje utwory literackie pod pseudonimem Jean Cérusse.⁴ W latach 1913–1915 H. Oettingen finansowała czołowe pismo francuskiej awangardy „*Les Soirées de Paris*”, którego redaktorem naczelnym był Guillaume Apollinaire. W salonie bywali bliscy redakcji Max Jacob, Blaise Cendrars, Pablo Picasso, Georges Braque, le Douanier Rousseau, Fernand Léger. Włoscy futuryści Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Giuliano Prezollini promowali w tym towarzystwie swój dwutygodnik „*Lacerba*”. Stałymi uczestnikami tych literacko-artystyczno-muzycznych wieczorów byli także Rosjanie: Serge Férat (kuzyn baronowej Sergiej Jastrebcoff), Aleksandre Archipenko, Serge Charchoune, Leopold Survage, Ossipe Zadkine; oraz Polacy – Alicja Halicka, Louis Marcoussis.⁵ Wymienieni artyści zawsze znajdowali w domu baronowej uznanie i poparcie dla swoich pomysłów.

Od lat 90. XIX wieku znanym rosyjsko-francuskim salonem było mieszkanie Aleksandry Holstein (przy *av. de Wagram*), dziennikarki i działaczki społecznej, której przyjaciółmi w tym czasie byli najwybitniejsi przedstawiciele rosyjskiego i francuskiego symbolizmu. W każdą sobotę odbywały się tam wieczory (*soirées*) o charakterze artystyczno-literackim. W latach 1903–1914 Holstein była blisko związana z paryską grupą artystów rosyjskich Montparnasse, poza tym sama założyła stowarzyszenie wzajemnej pomocy dla kobiet Adolfa. Zawsze przychodziła z pomocą w różnych kwestiach życiowych, typu gdzie znaleźć pracę i środki utrzymania, bądź wynająć tanio pracownię. Chętnie dzieliła się swoimi kontaktami z czasopismami, da-

¹ Henryk Rodakowski zdobył medal pierwszej klasy na Salonie w 1852 roku; Jan Matejko zdobył medal na Salonie w 1865 roku, pierwszą nagrodę na wystawie światowej w 1867 roku, medal honorowy na wystawie w 1878 roku, otrzymał Legię Honorową w 1870 roku. W 1873 roku został członkiem korespondentem Akademii Sztuk Pięknych Instytutu Francuskiego. Dla porównania: Ilia Repin w ciągu trzyletniego pobytu w Paryżu (1873–1876) wynajmował pracownię i namalował niemało obrazów i szkiców, lecz nigdy nie wystawiał swoich dzieł na Salonach. Natomiast Mark Antokolski, rzeźbiarz, absolwent też Petersburskiej Akademii, w 1871 został wybrany na członka korespondenta paryskiej Akademii, w 1878 wystawił swoje dzieła na Wystawie Światowej w Paryżu i otrzymał Legię Honorową, wkrótce został wybrany na honorowego członka wielu europejskich akademii.

² Bobrowska-Jakubowska (2004: 42).

³ Bobrowska-Jakubowska (2004: 47). Przy okazji warto wspomnieć, że w 1908 roku rzeźbiarz wykonał rzeźbę *Głowa poety*, do której pozował mu znany rosyjski poeta i krytyk Maksymilian Wołoszyn.

⁴ *Ce russe* (fr.) – ten Rosjanin.

⁵ Warnod (2008: 12–15).

wała rekomendacje młodym autorom i artystom, zajmowała się organizacją wystaw, publikowała artykuły krytyczne w kilku językach w czasopismach rosyjskich, francuskich, niemieckich. Tego rodzaju działania miały doniosłe znaczenie, gdyż krytyka artystyczna od połowy XIX wieku odgrywała coraz większą rolę w przebiegu kariery artystycznej. W tym czasie każda większa gazeta w Rosji chciała mieć swego korespondenta za granicą, w większości wpływowych czasopism zamieszczano obszernie reportaż o wystawach paryskich albo artykuły analityczne. Dzięki poparciu A. Holstein utorował sobie drogę do uzyskania statusu zawodowego krytyka sztuki Maksymilian Wołoszyn – młody poeta, który niedługo po osiedleniu się w Paryżu nawiązał kontakty z rosyjską prasą i w ciągu wielu lat regularnie przysyłał do Petersburga i Moskwy relacje o wystawach i wydarzeniach z życia artystycznego w Paryżu. Z nim również związana była działalność salonu-pracowni Elżbiety Kruglikowej, pasjonatki swoistej techniki monotypii, którą sama udoskonaliła i wzbogaciła. Chętnie udzielała rad i lekcji zawodowych młodym adeptom sztuki w Paryżu. Jej pracownię (na *rue Boissonade*) odwiedzali wszyscy przebywający w Paryżu na przełomie wieków (aż do 1917) rosyjscy artyści i pisarze. W tejsze pracowni organizowała artystka wykłady znanych ludzi sztuki, dyskusje, spektakle teatralne, maskarady.⁶

Kobiety tej epoki były szczególnie aktywne społecznie, oprócz „otwartych domów” i pracowni organizowały najróżniejsze stowarzyszenia i nawet akademie: na Montparnasse od roku 1912 popularnością cieszyła się organizowana przez Marię Wasiljewą Wolna Akademia Rosyjska (później *Academie Vassilieff*), gdzie nie tylko można było za mniejszą niż gdzie indziej opłatą rysować modele z natury, ale też korzystać z taniej stołówki.

Młodych artystów przyjeżdżających do Paryża na początku XX wieku przyciągała nie tyle idea wielkiej kariery i zdobywania wyróżnień francuskich,⁷ ile legenda tego niezwykłego miasta, panująca tam swoboda obyczajowa i zawodowa, środowisko rówieśników z różnych krajów, gdzie w gorących sporach i dyskusjach rodziły się nowe nurty i formy.

W XX wieku Rosjanie osiągnęli w Paryżu niespotykany nigdy w poprzednich latach sukces artystyczny. W latach 1907–1913 występy Ballets Russes Diagilewa wstrząsnęły Francją. Był to początek triumfalnej drogi po całym świecie. Do zespołu należało niemało tancerzy Polaków (najczęściej z petersburskiej diaspory), łącznie z genialnym Wacławem Niżyńskim i jego siostrą Bronisławą. Scenografię spektakli w tym pierwszym okresie Diagilew powierzał wyłącznie rosyjskim artystom z kręgu Mir Iskusstwa (A. Benoit, L. Bakst, A. Gołowin, N. Roerich, N. Gonczarowa). Z tej znakomitej grupy artystów szczególny sukces odniósł w Paryżu Leon Bakst, którego twórczość wywarła wyjątkowo mocny wpływ także na modę i dekorację wnętrz. Należy zwrócić uwagę, że występy Ballets Russes były triumfem sztuki rosyjskiej, ale bynajmniej nie państwa rosyjskiego. W wyniku konfliktu Diagilewa z administracją cesarskich teatrów trupa z założenia rosyjska funkcjonowała wyłącznie w obcych krajach. Dla przebywającej w Paryżu młodzieży rosyjskiej jej spektakle stanowiły okazję do zobaczenia legendarnych aktorów i niekonwencjonalnej sztuki ojczyznej (niektórzy specjalnie przyjeżdżali do Paryża, aby udać się na występy Ballets Russes).

Dla swoich bardzo kosztownych spektakli Diagilew potrzebował pieniędzy. Ogromne poparcie od 1908 roku okazywała mu Misia Sert (z domu Godebska), dobrze znana w środowisku francuskim, polskim i rosyjskim. Urodzona w Carskim Siole córka znanego rzeźbiarza wychowywała się w rodzinie dziadków w Belgii, a potem w Paryżu. Od 1893 lansowała sztukę współczesną poprzez wydawane przez męża Tadeusza Natansona czasopismo „*La Revue Blanche*”, będąc muzą i obiektem adoracji H. de Toulouse-Lautreca, F. Vallotona, A. Renoir’a i wielu innych. Zachwycona operą *Borys Godunow* nie tylko wielokrotnie oglądała przedstawienia Ballets Russes, ale też wykupywała niesprzedane bilety, propagowała rosyjską trupę, dofinansowywała niektóre przedstawienia. Z biegiem czasu stała się prawdziwą ambasadorką wszystkich poczynań twórczych Diagilewa. W tym poparciu ważną dla artystów rolę odgrywały nie tylko pieniądze Misi Sert. Ogromne znaczenie dla francuskiej elity miała również jej opinia, przesądzająca o sukcesie danego artysty albo zespołu.

XX wiek zapoczątkował również napływ do Paryża artystów pochodzenia żydowskiego z zabiorów rosyjskiego i austriackiego. Ponieważ ich rola w dalszym rozwoju sztuki francuskiej była wyjątko-

⁶ Obuchowa-Zielinska (2006: 88–89).

⁷ Salon Paryski jako najważniejsze miejsce, gdzie dokonywano oceny twórczości, już w XIX wieku stracił na znaczeniu, gdyż pojawiało się coraz więcej wpływowych salonów, gdzie (na przykład Salon Niezależnych) z założenia nie przysądzano żadnych nagród ani dyplomów.

wo istotna, fenomen ten był wielokrotnie badany. Jedna z wielu definicji powszechnie znanego, lecz nieuchwytnego w sensie naukowym zjawiska, jakim była École de Paris, określa tę szkołę właśnie jako owoc twórczości Żydów z Europy Wschodniej. Dla naszego tematu wystarczy wskazać kilka charakterystycznych cech tego środowiska. Znanca twórczości i życia Żydów polskich w Paryżu J. Malinowski stwierdził, że większość z nich to byli Żydzi zasymilowani, mocno osadzeni w polskiej kulturze, często katolicy z zamożnych rodzin krakowskich albo warszawskich.⁸ W przypadku takich malarzy, jak E. Zak, L. Gottlieb, M. Kisling albo R. Kramsztyk, niewątpliwie tak było. Natomiast w przypadku Żydów rosyjskich pochodzenie społeczne większości z tej grupy przedstawiało się odmiennie. Byli to młodzi ludzie z tzw. strefy osiedlenia (*czerty osedlosti*), często dysponujący tylko szczątkowym wykształceniem, bardzo prowincjonalni, z rodzin mało zamożnych. Najczęściej po prostu nie mieli szans na rozpoczęcie nauki i prowadzenie działalności zawodowej w Petersburgu albo w Moskwie, ponieważ nie mieli prawa do zamieszkania w tych miastach. W Paryżu życie było tańsze, legalizacja pobytu nie sprawiała większych trudności. Młodzi artyści mieli możliwość uczęszczania za niewielką opłatą do licznych akademii prywatnych.

Spśród artystów żydowskich tego pokolenia dziesiątki zrobili karierę we Francji jako przedstawiciele tak zwanej École de Paris. Jako najwybitniejsi mistrzowie tej grupy najczęściej są wymieniani Marc Chagall i Chaïm Soutine. Pierwszy był mocno związany z kulturą rosyjską, nawet studiował i wystawiał w latach 1908–1910 w Petersburgu. Natomiast drugi pochodził z małej wsi, nie znał dobrze ani rosyjskiego, ani polskiego, dlatego głównym językiem (po jidysz) stał się dla niego francuski. Obydwaj wyróżniali się mocną indywidualnością, która z pewnością była jednym z czynników przesądających o uznaniu, jakie uzyskali z biegiem lat.

Młodzi adepci sztuki z zachodnich guberni Cesarstwa Rosyjskiego przybywali do Paryża czasów *Belle Époque* z zamiarem zamieszkania tam jak najdłużej, ponieważ w kraju nie mogli na nic liczyć. Epoka sukcesów dla wytrwałych i utalentowanych nastąpiła dopiero po I wojnie światowej, kiedy większość z nich uzyskała drogą naturalizacji prawo pobytu i ustabilizowała swoje życie od strony materialnej. W latach 1900–1914 mieszkali z re-

guły w ubogich pracowniach – słynnym Ulu – La Ruche, bez wodociągu, bez gazu, ale w otoczeniu takich samych entuzjastów-needzarzy.

W nieco innej sytuacji byli przybysze i stażyści z rosyjskich stolic i większych miast, którzy mogli liczyć na wsparcie finansowe rodziców albo mieli stypendium Akademii i byli w stanie wynajmować pracownie nieco droższe i lepsze, z elektrycznością i bieżącą wodą, w nowych budynkach dzielnicy Montparnasse. W dzielnicy tej znajdowało się kilka takich domów, zbudowanych specjalnie jako pracownie – na przykład na *rue Campagne-Première* dużym powodzeniem wśród młodych artystów ze Wschodniej Europy cieszył się budynek pod numerem 9 (na podwórku). Mieszkało tam niemało Polaków (Zofia Baudouin de Courtenay, uważana również za rosyjską artystkę, Janina Broniewska, Bronisław Buyko, Irena Hassenberg, Leopold Gottlieb, Gisela Spiro, Wacław Husarski, Arnold Higuier, Antoni Buszek, Jan Rubczak, Henryk Kuna, Maria Łodzia Ostrowska, Eugeniusz Zak i in.),⁹ a także Rosjan (Jurij Annenkov w latach 1911–1913 wynajmował pracownię na spółkę z Siemionem Bałabanowem, mieszkał tu także Ilija Erenburg, przysły pisarz, który w tym czasie próbował się zajmować malarstwem). Oprócz powszechnie dostępnych akademii prywatnych (Julian, Grande Chaumière, Colarossi, Ranson, Vitti etc.) lepiej sytuowani studenci pobierali prywatne lekcje u znanych artystów francuskich. W odróżnieniu od żydowskiej młodzieży z kresów, mieszkańcy stolic zazwyczaj planowali pobyt w Paryżu tylko na parę lat, po czym zwykle powracali do kraju. Mimo różnych strategii osobistych i warunków życiowych, te dwie grupy rodaków nie izolowały się od siebie, artyści spotykali się w tych samych uczelniach (akademiach), kawiarniach, pracowniach.¹⁰

Zmiany polityczno-ustrojowe w obu krajach, Polsce i Rosji, po rewolucji (1917) spowodowały radykalne zmiany w składzie i charakterze emigracji oraz w artystycznych koloniach. Młodzi artyści nie mieli powodu wyjeżdżać z niezależnej Polski na zawsze, wręcz odwrotnie, po pobycie w Paryżu starali się powrócić, z zamiarem poświęcenia swoich talentów ojczyźnie. Ci, którzy od dawna mieszkali w Paryżu (jak np. Olga Boznańska), regularnie uczestniczyli w wystawach krajowych. Z tej sytuacji korzystali też artyści żydowskiego pochodzenia,

⁸ Malinowski, Brus-Malinowska (2007).

⁹ Bobrowska-Jakubowska (2004: 62).

¹⁰ Obuchowa-Zielińska (2003: 264–306).

którzy brali udział w wystawach na terenie Krakowa i Warszawy. Jednocześnie część z nich należała też do stowarzyszeń rosyjskiej emigracji.

Zmiany w rosyjskiej kolonii artystycznej miały odwrotny charakter. Po krótkim okresie zachwytu rewolucją i powrotu niektórych artystów do – jak im się wydawało – wolnej Rosji, dość szybko się ocknęli i po paru latach znów znaleźli się w Paryżu, który w tym czasie już został uznany za „stolicę rosyjskiej emigracji”. Wówczas artyści emigracji porewolucyjnej przyjeżdżali na dłużej niż na parę lat, musieli też walczyć o znalezienie miejsca dla siebie w zagranicznej hierarchii. Wybierali stolicę Francji często ze względu na to, że wielu z nich w ubiegłych latach już tu mieszkało – warunki życia codziennego były im znane. Wielu też znało język francuski. Także artyści-emigranci, którzy nie mieli podobnych doświadczeń, mimo wszystko chcieli spróbować własnych sił, licząc na chłonność paryskiego rynku artystycznego, a czasami i na poparcie dość licznej w tym czasie rosyjskiej diaspory.

Porewolucyjna fala rosyjskiej emigracji znalazła się w sytuacji podobnej do tej, w której byli Polacy w XIX wieku albo artyści żydowskiego pochodzenia w ciągu pierwszych lat wieku XX, kiedy zazwyczaj należało liczyć na własne siły, nie mając żadnego zaplecza w kraju. Sytuacja ta wydobyla nowe pomysły i nową energię, nawet u twórców w podeszłym wieku. W przeciągu całego okresu istnienia ZSRR propaganda sowiecka twierdziła, że na emigracji wszyscy artyści utracili zdolności twórcze. W rzeczywistości ogromna ilość artystów-emigrantów potrafiła wykorzystać swoje zdolności i zawodowe przygotowanie. Startując często prawie od zera, w niektórych przypadkach potrafili zrobić wielką karierę na zachodzie i wnieść istotny wkład w sztukę światową.

Niżej podajemy kilka nazwisk artystów związanych w międzywojniu z Paryżem, którzy jeszcze za życia zostali docenieni przez współczesnych i których dorobek dotychczas ma znaczenie. A. Aleksejew – wybitny grafik-ilustrator, wynalazca oryginalnej technologii, która pozwoliła oprócz ilustracji tworzyć niepowtarzalne animacje. Za wybitnych malarzy i grafików uważano A. Jakowlewa, B. Grigoriewa, G. Annenkowa, J. Pougny. Portrecista S. Somow wykonywał zlecenia na zamówienie brytyjskiej rodziny królewskiej i innych wysoko postawionych osobistości, miał dwie pracownie: w Paryżu i w Nowym Jorku. Rosjanie często stali u źródeł nowych nurtów, szkół, stylistycznych innowacji.

Paweł Czeliszczew był prekursorem surrealizmu, wiele z jego idei rozwinął później S. Dali. Wśród filarów art déco można wymienić Sonię Delaunay i Erte (oboje zamieszkali w Paryżu przed rewolucją). Za ikonę stylu art déco uważa się ponadto Tamarę Łempicką, w powszechnej opinii – Polkę,¹¹ co było wynikiem umiejętnie zbudowanego przez artystkę mitu. Awangardę w rzeźbie reprezentowali A. Archipenko, N. Gabo, A. Pevsner, w malarstwie – Iliasz (Zdaniewicz).

Dla teatru pracowali A. Benoit, M. Dobużynski, E. Berman, M. Łarionow, N. Gonczarowa, D. Bouchene. W kinie francuskim byli aktywni A. Arnsztam (a także dwóch jego synów), B. Biliński, G. Annenkow, A. Barsacq... Wyliczanie samych tylko wybitnych nazwisk można kontynuować dość długo.

Różnice w realizacji osobistych strategii artystycznych Polaków i Rosjan często określały warunki zewnętrzne, w jakich żyli, gdyż nawet w tym okresie, kiedy byli obywatelami tego samego kraju, sytuacja i możliwości artystów często się różniły. Nie przeszkadzało to w nawiązaniu różnorodnych i owocnych kontaktów. Okres porewolucyjnej emigracji wielu artystów rosyjskich przeżywało jako dramat osobisty, lecz obiektywnie nigdy wcześniej rosyjscy artyści nie uczestniczyli tak aktywnie w sztuce światowej, nigdy nie osiągnęli tylu sukcesów i to w tak wielkiej skali. Ten fakt dotychczas nie został należycie doceniony i zbadany w światowej historii sztuki.

Bibliografia

- Bobrowska-Jakubowska 2004 = Bobrowska-Jakubowska, Ewa: *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2004.
- Claridge 1999 = Claridge, Laura: *Tamara de Lempicka. A life of deco and decadence*, Clarkson Potter, New York 1999.
- Malinowski, Brus-Malinowska 2007 = Malinowski, Jerzy, Brus-Malinowska, Barbara: *W kregu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2007.

¹¹ Tamara nie chciała ujawnić, że jest córką rosyjskiego Żyda z Moskwy (gdzie się urodziła); jej językiem rodzinnym był rosyjski, nazwisko rodowe – Gurwicz-Gorska. Stworzony przez artystkę mit o polskim pochodzeniu został obalony na podstawie badań dokumentów rodzinnych, zob.: Claridge (2001: 7–37).

Obuchowa-Zielinska 2006 = Obuchowa-Zielinska, Irina: „Elizabeth (Elizaveta) Sergeevna Krouglikova” [w:] *Peintres russes en Bretagne*, Musée départemental breton, Quimper 2006: 88–89.

Warnod 2008 = Warnod, Jeanine: *Chez la baronne d’Oettingen. Paris russe et avant-gardes (1913–1915)*, Ed. De Conti, Paris 2008.

Обухова-Зелинская 2003 = Обухова-Зелинская, И[рина]: „Русско-еврейские художники в Париже (1870–1940)” [w:] *Русское Еврейство в Зарубежье (Russian Jewry Abroad)*, М. Пархомовский (оргас., гл. ред.), т. 5 (10), [издатель М. Пархомовский], Иерусалим 2003: 264–306.

Irina Obuchowa-Zielińska

Contacts of Polish and Russian artists in Paris

(from the late 19th to the early 20th century) and their careers

Polish and Russian art communities in Paris stood out against other national groups. They were numerous and had developed their own organizational structures (artist unions, charitable organizations, publishing houses, periodicals etc.). The Polish art community was established as a part of the Great Emigration. The Russian art community was formed later, at the end of the 19th century. Some individuals made a considerable contribution into realization of famous artistic projects. Misia Sert (born Godebska) supported Diaghilev’s Russian ballets. The Polish-Russian Baroness Oettingen promoted French avant-garde arts. Her art salon was a gathering place for Polish, Russian and French avant-garde artists. A. Holstein hosted the prominent Russian and French writers and artists at her home in Paris. The young artists were frequent guests in the art studios of Pole Olga Boznańska and Russian Elizaveta Kruglikova. After the 1917 Revolution many Russian artists immigrated to Paris where they played a significant role in development of the theatre, cinema and applied arts. At this time, many Polish and Russian Jews became the leaders of the so-called École de Paris. The achievements and professional carriers of Slavic artists were based on both national and Western culture.