

УДК 7.03:069

DOI: 10.28995/2658-6541-2022-3-52-62

## Выставка современного французского искусства в Москве (1928)

по документам РГАЛИ  
и ОР ГМИИ им. А.С. Пушкина

Константин В. Краснослободцев

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, constkras@gmail.com*

*Аннотация.* Взаимодействие нового советского искусства и художественных сил российской эмиграции – сюжет, представляющий особый интерес. Период 1920-х гг. стал уникальным и мимолетным явлением в истории искусства и культуры, когда в рамках русского отдела на международных выставках «уживались» представители советского авангарда: художники, оставшиеся на родине, и те, кто решил уехать и не возвращаться. Русское искусство еще воспринималось единым целым, географические границы не играли роли, а между эмиграцией и родиной еще не разверзлась пропасть «невозвращенства». Последними аккордами в этой пока еще общей композиции прозвучали некоторые художественные выставки, ставшие знаковыми. Одна из них – выставка «Современного французского искусства» в Москве (сентябрь – ноябрь 1928 г.), которая находится в центре внимания данной статьи. Устройство выставки объединило усилия высокопоставленных чиновников СССР и Франции (А.В. Луначарский, Э. Эррио), крупных учреждений культуры (Государственный музей нового западного искусства, Третьяковская галерея, Государственная академия художественных наук), частных французских галерей и торговцев картинами, а также отдельных художников. На основе архивных документов из фондов РГАЛИ и отдела рукописей ГМИИ им. А.С. Пушкина автор восстанавливает перипетии, связанные с подготовкой, организацией, переговорами и участием в выставке художников-эмигрантов.

*Ключевые слова:* русская эмиграция, художественная эмиграция, художники, Франция, архивы, выставка современного французского искусства

*Для цитирования:* Краснослободцев К.В. Выставка современного французского искусства в Москве (1928) по документам РГАЛИ и ОР ГМИИ им. А.С. Пушкина // История и архивы. 2022. № 3. С. 52–62. DOI: 10.28995/2658-6541-2022-3-52-62

Exhibition of modern French art  
in Moscow (1928)  
on the materials of RGALI and the archive  
of the Pushkin State Museum  
of Fine Arts

Constantine V. Krasnoslobodtsev

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia, constkras@gmail.com*

*Abstract.* The cooperation of the new Soviet art and the artists of Russian emigration is a subject of particular interest. The period of the 1920s became a unique in the history of art when the new Soviet avant-garde artists, as well as artists who remained at home and those who decided to leave and not return, got along at international exhibitions within the Russian section. Russian art was still perceived as a single whole, geographical boundaries did not play a role, and the abyss of “non-return” had not yet opened between the creators themselves. The last chords in that still general composition were some art exhibitions that have become iconic. One of them was the exhibition of modern French art in Moscow (September – November 1928), which is the focus of the article. The organization of the exhibition brought together efforts of high-ranking officials of the USSR and France (A.V. Lunacharsky, E. Herriot), major cultural institutions (State Museum of New Western Art, Tretyakov Gallery, State Academy of Art Sciences), private French galleries and art dealers, as well as individual artists. On the basis of archival documents from the funds of the RGALI and the Archive of the Pushkin State Museum of Fine Arts, the author restores the events associated with the preparation, organization, negotiations and participation in the exhibition of emigrant artists.

*Keywords:* Russian emigration, artistic emigration, artists, France, archives, exhibition of modern French art

*For citation:* Krasnoslobodtsev, C.V. (2022), “Exhibition of modern French art in Moscow (1928) on the materials of RGALI and the archive of the Pushkin State Museum of Fine Arts, *History and Archives*, no. 3, pp. 52–62, DOI: 10.28995/2658-6541-2022-3-52-62

Анализу последствий начавшегося в 1920–1930-х гг. процесса разделения двух ветвей русской культуры посвящено множество публикаций отечественных исследователей [Бабич 2016; Попов 2015; Сабенникова 2016], которыми отмечается искусственность этого разделения, а также необходимость освоения культурного наследия эмиграции, ценность его духовного начала для современного российского общества. Не менее полезным видится обращение к истокам разрыва, в частности в сфере художественного творчества – одной из последних, в которую пришло резкое деление на «своих и чужих». Желание зафиксировать момент окончательного разрыва двух художественных традиций приводит нас в эпоху конца 1920-х гг., и выставка «Современное французское искусство» в Москве подсказывает конкретную дату – 1928 г. Состав экспозиции, а также история ее организации впитали в себя всю противоречивость эпохи. Став на долгие годы последней выставкой такого рода, художественный смотр 1928 г. заслуживает отдельного внимания. Выставка под названием «Современное французское искусство», которая проходила в залах Государственного музея нового западного искусства (ГМНЗИ), замечательна во многих отношениях. Во-первых, по мнению искусствоведов, она стала «кульминацией единения двух ветвей российского искусства – зарубежного и внутреннего» [Шатских 1994, с. 341]. Во-вторых, ее подготовка, детали переговоров с французскими официальными лицами, галереями и художниками-эмигрантами дают повод поговорить о Музее нового западного искусства под руководством Б.Н. Терновца – уникальном явлении межвоенной культурной жизни Советской России. Богатый материал для изучения выставки 1928 г. и деятельности ГМНЗИ хранится в фондах РГАЛИ, а также в отделе рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

Государственный музей нового западного искусства возник в 1923 г. в результате объединения коллекций московских купцов Сергея Щукина и Ивана Морозова. С этого момента и до 1937 г. во главе музея стоял Борис Терновец (1884–1941), который отлично знал московские художественные коллекции, учился за рубежом, имел знакомства в европейском художественном мире, наконец, сам был художником и скульптором. Терновец смог не только организовать и описать доставшиеся ему уникальные мировые коллекции, но и по мере возможности дополнить их. К тому же на протяжении 1920-х гг. он оставался апологетом западного искусства: в качестве искусствоведа выступал в печати с обзорами зарубежной художественной жизни, подводил итоги выставок и обращался к творчеству мастеров более позднего времени.

Под руководством Б.Н. Терновца ГМНЗИ поддерживал контакты со многими российскими художниками-эмигрантами. Среди адресатов музея находим А. Архипенко<sup>1</sup>, Л. Сюрважа<sup>2</sup>, Н. Гончарову<sup>3</sup>. Отношения с творцами иногда выходили за рамки чисто рабочих. Так, скульптор О. Цадкин<sup>4</sup>, чью бронзовую группу «Музыканты», а также живопись и рисунки<sup>5</sup> приобрел ГМНЗИ, просил переслать деньги за работы его отцу в Харьков<sup>6</sup>. К слову, перевод денег за работы родственникам и друзьям, оставшимся в Советской России, был распространенной практикой. Так, К. Терешкович, просил родителей забрать в Москве деньги за свои работы<sup>7</sup>. Н. Гончарова и М. Ларионов (работы куплены Третьяковской галереей) помогли таким образом художнику Льву Жегину<sup>8</sup>, А. Яковлев, в свою очередь, просил направить деньги племяннице в Москве<sup>9</sup>.

Также Музей поддерживал связи с французскими галереями, торговцами искусством и учреждениями культуры. Известный коллекционер и маршан Леопольд Зборовский, приложивший руку к успеху Амедео Модильяни и Хаима Сутина, сделал несколько подарков для ГМНЗИ, передав в 1925 и 1927 гг. рисунок Модильяни, акварели Фурнье и картину Андре Лота «Зеленый пейзаж»<sup>10</sup>. Немалую роль сыграл и будущий репатриант С. Ромов, приобретавший произведения искусства в Париже специально для музея<sup>11</sup>. Галерея Бернхейма присылала каталоги, предлагая в некоторых случаях скидку в 20%<sup>12</sup>, а Национальная библиотека Франции запрашивала сведения по поводу отдельных картин<sup>13</sup>. Любопытно, что в письмах к французским адресатам Б.Н. Терновец опускает слово «западный» в названии музея. Зачастую он употребляет наименование «Московский музей современного искусства» («Musée d'Art Moderne de Moscou»)<sup>14</sup>.

<sup>1</sup> ГМИИ. Ф. 13. Оп. 4. Д. 11.

<sup>2</sup> Там же. Д. 180. Л. 1.

<sup>3</sup> Там же. Д. 73. Л. 1–1об.

<sup>4</sup> Там же. Д. 207.

<sup>5</sup> Там же. Л. 8.

<sup>6</sup> Там же. Л. 2–3.

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 990. Оп. 1. Д. 251.

<sup>8</sup> Там же. 1. Д. 27. Л. 1.

<sup>9</sup> Там же. Д. 252. Л. 1.

<sup>10</sup> ГМИИ. Ф. 13. Оп. 4. Д. 204. Л. 1.

<sup>11</sup> Там же. Ф. 30. Оп. 1. Д. 72–73.

<sup>12</sup> Там же. Ф. 13. Оп. 4. Д. 22.

<sup>13</sup> Там же. Д. 23.

<sup>14</sup> Там же. Д. 204. Л. 1.

К концу 1920-х гг., когда идея устроить выставку современной французской живописи в Москве стала обретать реальные очертания, ГМНЗИ являлся одним из самых включенных в мировую жизнь советских учреждений культуры. Вопрос об устройстве подобной экспозиции поднимался на самом высоком уровне. Первым предложение озвучил А.В. Луначарский во время визита во Францию в беседе с тогдашним министром иностранных дел Франции Э. Эррио<sup>15</sup>. Идея витала в воздухе давно, поэтому работа пошла быстро. Так, ответ французских властей о готовности поддержать проект, датируется 18 января 1928 г.<sup>16</sup>, а уже 21 января галерея «Бийе» под руководством Пьера Вормса подтверждает участие и уточняет детали отправки работ в СССР<sup>17</sup>. Со стороны Москвы тоже наблюдалась мобилизация, А.В. Луначарский писал президенту Государственной академии художественных наук (ГАХН): «Дело это надо двигать возможно скорее (так в оригинале. – К. К.), ибо оно приобрело высоко официальный характер»<sup>18</sup>. Уже в начале переписки российские художники-эмигранты упоминаются отдельно от французов. Первоначально предполагалось разделить выставку на две части. В залах Третьяковской галереи планировалось экспонировать работы российских художников-эмигрантов, «группы русских художников, работающих в Париже, которые связаны с французским искусством и которые в силу этого представляют для нас специальный интерес»<sup>19</sup>. Подобное свидетельство ставит под сомнение тезис искусствоведа А.В. Толстого о том, что факт привлечения «русских парижан» к участию в столь представительном показе новейших течений французского искусства свидетельствовал о реальной вовлеченности эмигрантов в творческие поиски, «определявшие лицо искусства в 1920-е гг.» [Толстой 2019, с. 194]. Художники-эмигранты, очевидно, интересовали организационный комитет сами по себе, как соотечественники, пребывающие за рубежом<sup>20</sup>. Спор развернулся и вокруг русской части выставки. Дирекция музея писала в Комитет по устройству выставки при ГАХН: «Ученый Совет Музея, рассмотрев на заседании от 29/VI-1928 г. списки художников, вещи которых будут фигурировать на выставке, постановил: считать, что помещение Музея может быть предоставлено только художникам иностранцам <...> Русская часть Выставки может быть экспонирована в Третьяковской галерее или

<sup>15</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Д. 102. Л. 3.

<sup>16</sup> Там же. Л. 7.

<sup>17</sup> Там же. Л. 8–8об.

<sup>18</sup> Там же. Л. 6.

<sup>19</sup> Там же. Л. 3.

<sup>20</sup> ГМИИ. Ф. 13. Оп. 1. Д. 217. Л. 28.

в каком-нибудь другом помещении, но во всяком случае не в Музее нового западного искусства»<sup>21</sup>.

Предложение провести выставку совместно с Третьяковской галереей неслучайно. В 1920-х гг. Третьяковка тоже поддерживала контакт с российскими художниками за границей. Так, А. Архипенко предлагал Ученому совету галереи работы для осмотра<sup>22</sup>, Г. Лукомский просил тогдашнего директора галереи А.Л. Щусева рассмотреть вопрос о приобретении работ<sup>23</sup>, Л. Сюрваж слал в Третьяковку копии своих статей по теории искусства<sup>24</sup>, М. Шагал в 1927 г. подарил 96 гравюр к «Мертвым душам»<sup>25</sup>, М. Добужинский запрашивал информацию о своих работах в ГТГ<sup>26</sup>. Как видно из переписки руководства галереи с эмигрантами, Третьяковка целенаправленно собирала работы российских художников за границей.

С советской стороны организационный комитет возник на базе ГАХН, а непосредственными организаторами «на месте» выступили лояльные советской власти «русские парижане» М. Ларионов и С. Фотинский<sup>27</sup>. Подготовка с французской стороны выпала на долю галереи «Бийе» (Billiet), владельцы которой симпатизировали советскому искусству. Здесь происходили сбор и упаковка произведений, ее руководство вело переговоры с художниками и маршанами. Письма в ГАХН с отчетами о ходе дел подписывал лично управляющий галереей П. Вормс. Обширная переписка между Ларионовым и галереей отложилась в личном фонде «Н. Гончаровой и М. Ларионова» в отделе рукописей Третьяковской галереи<sup>28</sup>. Ларионов и «Бийе» занялись сбором работ для выставки, однако сразу же столкнулись с трудностями. В письме от 25 апреля они сообщают в Москву, что не все галереи и маршаны отреагировали на призыв представить картины, и поэтому из-за отсутствия письменного ответа устроителям приходится добиваться личных встреч. В беседах с глазу на глаз выяснилось, что «из разных кругов мы узнаем о намерениях отказаться от участия в выставке. Мотивировано это либо опасениями политического характера, либо нежеланием некоторых владельцев картин отправлять работы в СССР, когда богатые иностранные коллекционеры могут

---

<sup>21</sup> Там же. Л. 2.

<sup>22</sup> РГАЛИ. Ф. 990. Оп. 1. Д. 2. Л. 1.

<sup>23</sup> Там же. Д. 70. Л. 1–2.

<sup>24</sup> Там же. Д. 284. Л. 1–8.

<sup>25</sup> Там же. Д. 123. Л. 1.

<sup>26</sup> Там же. Д. 196. Л. 1.

<sup>27</sup> Там же. Ф. 941. Оп. 15. Д. 102. Л. 3об.

<sup>28</sup> ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 1. Д. 5959–5960.

приехать и приобрести их в Париже»<sup>29</sup>. В частности, устроители выставки столкнулись с противоборством Поля Розенберга, имевшего права на произведения Пикассо и Брака. Он категорически отказался предоставлять картины для Советского Союза. Похожая ситуация сложилась вокруг работ Дерена, чей маршан Поль Гийом также отказался от сотрудничества с советской выставкой. Однако организаторы отыскивали несколько небольших холстов художника вне коллекции Гийома. Жорж Руо на призывы организаторов не ответил вовсе, а владельцы галереи «Бинг» (Bing), имевшие права на картины художника, не пожелали ничего дать. На запросы не ответил и Сегонзак, а его галерист обосновал отказ невозможностью предоставить полотна в данный момент. Отказом ответили еще несколько художников, из которых самым значительным был Марк Шагал, он сообщил, что не имеет ничего достаточного хорошего для выставки<sup>30</sup>. Забегая вперед, скажем, что Шагал все же будет представлен на выставке серией иллюстраций к «Мертвым душам», которую ранее художник подарил Третьяковской галерее. К тому же, организаторы столкнулись с противоборством не только отдельных торговцев искусством, но и части французской прессы<sup>31</sup>.

Из насыщенной и подчас эмоционально напряженной переписки ГАХНа с галереей «Бийе» следует, что общий художественный уровень выставки являлся для организаторов чрезвычайно важным. Например, наличие полотен Модильяни и Утрилло считалось обязательным. В ответ на сообщение организаторов о трудностях в поиске работ этих художников из Москвы рекомендовали обратиться напрямую к Л. Зборовскому<sup>32</sup>. Картины Утрилло и рисунки Модильяни в итоге попали в экспозицию.

Первоначально произведения должны были приехать в Москву в начале мая<sup>33</sup>, но фактически развеска началась только в конце лета<sup>34</sup>. Выставка открылась 16 сентября 1928 г. в ГМНЗИ (Улица Кропоткина (ныне Пречистенка), 21)<sup>35</sup>. На одном только вернисаже присутствовали 762 человека<sup>36</sup>. Б.Н. Терновец отмечал с сожалением, что на выставке не представлены работы некоторых «вождей» художественной жизни Парижа: Брака, Боннара, Пикассо, Руо, Сегонзака и др., а русский отдел не включал произведений

<sup>29</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Д. 102. Л. 12об.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же. Л. 13.

<sup>32</sup> Там же. Л. 18.

<sup>33</sup> ГМИИ. Ф. 13. Оп. 1. Д. 217. Л. 1.

<sup>34</sup> Там же. Л. 4.

<sup>35</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Д. 100. Л. 10.

<sup>36</sup> Там же. Л. 1–9.

Х. Сутина<sup>37</sup>. Тем не менее и без этих лакун выставка получилась весьма представительной: нашлось место как неоимпрессионистическим опытам Сера, так и творчеству Модильяни, Утрилло, Озанфана, Фуджиты и др.

Отдельного внимания заслуживает каталог выставки, обширное предисловие для него написали А.В. Луначарский, П.С. Коган, Б.Н. Терновец и А.М. Эфрос. Открывал издание текст наркома просвещения, в котором эмигранты Ю. Анненков и А. Экстер вполне миролюбиво названы «известными художниками», а Н. Гончарова и М. Ларионов – «слишком надолго уступленными Франции соотечественниками». «Русской группе» также посвящена часть предисловия, составленная Эфросом. В 1928 г. он задает тон, который на долгие годы станет основным для советского искусствоведения. Вполне вероятно, что на страницах каталога выставки имело место первое подобное заявление: «Это – люди, застрявшие здесь по тому или иному случаю, иногда спасающиеся от революции, переживающие ее непогоду <...>. Они переживают здесь закат своего творчества, которое неразрывно связано с предреволюционной историей русского искусства». О старшем поколении, среди которого упоминаются Бенуа, Сомов и Коровин, Эфрос отзывается неожиданно резко: «С ними иные счеты и иной итог». Автор выбирает главное направление атаки – потеря российскими художниками-эмигрантами «своего лица». Каждого из участников русской части экспозиции автор оценивает по мере «растворения» во французских канонах модной живописи. Вердикт суров, голосом Эфроса констатируется пропасть между советским искусством и «невозвращенцами»: «Русская группа парижской школы – наши исторические издержки».

Так или иначе, но представительность русского отдела выставки впечатляет. Среди художников-эмигрантов, чей список составлялся отдельно и заранее, а после – неоднократно корректировался в ходе подготовки выставки<sup>38</sup>, мы встречаем как «свежеиспеченных» эмигрантов (Ю. Анненков, Ф. Гозиансон, И. Пуни, З. Рыбак), так и дореволюционных, осевших на берегах Сены еще в начале XX в. (С. Фотинский, О. Цадкин, О. Мещанинов, Ж. Липшиц и другие).

Московская выставка имела успех, поэтому Наркомпрос УССР предложил показать выставку на Украине, «где бы она функционировала в крупнейших центрах республики – Харькове, Киеве и Одессе»<sup>39</sup>. Однако из-за жестких договоренностей руководства галереи «Бийе» с маршанами и художниками выставку не удалось показать даже в Ленинграде, через который работы возвращались

<sup>37</sup> ГМИИ. Ф. 55. Оп. 2. Д. 29. Л. 19–20.

<sup>38</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Д. 98. Л. 3–7.

<sup>39</sup> ГМИИ. Ф. 55. Оп. 4. Д. 11. Л. 7.

во Францию. В итоге выставку посетили 19 тыс. человек<sup>40</sup>. Любопытно, что в отчете организаторы собрали в отдельной таблице информацию о социальном составе посетителей. Категории «совслужащих» (6184), «учащихся художественных школ» (3319) и просто «учащихся» (3192) оказались наиболее многочисленными. Закрывают список «рабочие» (923) и «красноармейцы» (353)<sup>41</sup>.

185 картин и 25 скульптур были возвращены владельцам, а остальные (значительно меньшая часть) были отобраны для покупки ГМНЗИ и Третьяковской галереей<sup>42</sup>. По результатам выставки закупочная комиссия Музея нового западного искусства решила приобрести некоторые картины. Основное внимание уделялось художникам-иностранцам (Утрилло, Де Кирико, Дюфрену, Озанфану и др.), однако в числе приобретений были и российские художники-эмигранты, например, Л. Сюрваж (два рисунка «Обнаженная женщина»)<sup>43</sup>. Причем работы Сюрважа значительно уступали в цене остальным. Сделка происходила не с отдельными художниками, а с галереей «Бийе». В итоге ГМНЗИ приобрел 10 работ общей стоимостью 68 800 фр.<sup>44</sup> Куда расторопнее оказалась Третьяковская галерея: по окончании выставки туда были выданы с целью дальнейшей покупки работы А. Яковлева («Голова китайки» и «Спящий турок»<sup>45</sup>), К. Терешковича («Портрет» и «Женский портрет» маслом), Н. Гончаровой (рисунок «Две испанки»), Ю. Анненкова, П. Кременя, М. Кикоина, а также скульптура Я. Лучанского («Женская голова» в бронзе)<sup>46</sup>. Некоторые из этих работ были приобретены Третьяковкой<sup>47</sup>.

Такая представительная экспозиция, где под одной вывеской демонстрировались работы отечественных и французских мастеров, по мнению А.В. Толстого, продолжала дореволюционные традиции выставок-салонов «Золотого руна», «Бубнового вальса» и прочих [Толстой 2019, с. 210]. Московская выставка 1928 г. стала последней встречей искусства эмигрантского с Родиной на долгие годы. Следующий подобный смотр будет иметь место в России лишь в 1979 г., когда ГМИИ им. А.С. Пушкина примет выставку «Париж–Москва». «Время, когда проходила выставка «Современное французское искусство», было рубежным, уже

<sup>40</sup> Там же. Л. 9.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Д. 96. Л. 13.

<sup>43</sup> ГМИИ. Ф. 13. Д. 217. Л. 6, 8.

<sup>44</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Д. 102. Л. 59.

<sup>45</sup> Там же. Д. 96. Л. 37.

<sup>46</sup> ГМИИ. Ф. 13. Д. 217. Л. 9.

<sup>47</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Д. 96. Л. 39.

предвещавшим охранительно-тоталитарные и изоляционистские тенденции в культуре» [Толстой 2019, с. 210], общность российских художников, осевших во Франции, еще не принято было напрямую соотносить с эмиграцией. Тем не менее исподволь для «невозвращенцев» уже готовилось забвение, которое завершится лишь в конце XX в. Выставка «Современного французского искусства» в Москве осталась ярким напоминанием об органичной целостности разных ветвей русской культуры и ее неотделимости от общемировой.

### Литература

---

- Бабич 2016 – Бабич И.Л. Гайто Газданов и масонская ложа «Северная звезда» (1932–1971 годы) // Новый исторический вестник. 2016. № 3(49). С. 184–197.
- Попов 2015 – Попов А.В. Архивная россика во Франции и российско-французское архивное сотрудничество // Вестник РГГУ. Серия «Документоведение и архивоведение. Информатика. Защита информации и информационная безопасность». 2015. № 2(145). С. 128–142.
- Сабенникова 2016 – Сабенникова И.В., Гентшке В.Л., Ловцов А.С. Российская эмиграция: сохранение культурного наследия // Вестник архивиста. 2016. № 3. С. 248–265.
- Толстой 2019 – Толстой А.В. Художники русской эмиграции. М.: Искусство–XXI век, 2019. 344 с. (Малая серия)
- Шатских 1994 – Шатских А.С. Парижская школа как «филиал» русского искусства // Культурное наследие российской эмиграции, 1917–1940: В 2 кн. / Под общ. ред. Е.П. Чельшева, Д.М. Шаховского. М., 1994. Ч. 2. С. 337–342.

### References

---

- Babich, I.L. (2016), “Gaito Gazdanov and the North Star Masonic lodge (1932–1971)”, *New Historical Bulletin*, no. 3. pp. 184–197.
- Popov, A.V. (2015), “Archival Russika in France and Russian-French archival cooperation”, *RSUH/RGGU bulletin. “Records Management and Archival Studies. Computer Science. Data Protection and Information Security” Series*, no. 2, pp. 128–142.
- Sabennikova, I.V., Gentshke, V.L. and Lovtsov, A.S. (2016), “Russian emigration. Preservation of cultural heritage”, *Herald of an Archivist*, no. 3, pp. 248–265.
- Tolstoi, A.V. (2019), *Khudozhniki russkoi emigracii* [Artists of Russian emigration], Iskusstvo–XXI vek, Moscow. Russia.
- Shatskih, A.S. (1994), “Paris school as a ‘branch’ of Russian art” in Chelyshev, E.P. and Shakhovskoi, D.M. (eds.), *Kulturnoe nasledie rossiiskoi emigracii: 1917–1940: v 2 knigakh* [Cultural heritage of Russian emigration. 1917–1940, 2 vols], Moscow, Russia, pp. 337–342.

*Информация об авторе*

*Константин В. Краснослободцев*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; constkras@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5445-6722>

*Information about the author*

*Constantine V. Krasnoslobodtsev*, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; constkras@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5445-6722>