

Traduction et commentaire du manifeste « Neskolko misley po povodu takogo strannogo yavlenija, kak neoakademism » de l'artiste russe Timur Novikov

Translation and annotation of Timur Novikov's manifesto "Neskolko misley po povodu takogo strannogo yavlenija, kak neoakademism"

Ekaterina Nemenko

Volume 44, Number 3, Fall 2013

Manifeste/s

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025486ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025486ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Nemenko, E. (2013). Traduction et commentaire du manifeste « Neskolko misley po povodu takogo strannogo yavlenija, kak neoakademism » de l'artiste russe Timur Novikov. *Études littéraires*, 44(3), 141–148.
<https://doi.org/10.7202/1025486ar>

Article abstract

The article proposes a translation of the manifesto on neo-academism, a defining movement in contemporary Russian art. The translation is followed by annotations that specifically contextualise the manifesto in post-soviet Russian history, enabling one to see how the discursive strategy of the manifesto artist reflects a significant shift in the artistic field structure from that of the early twentieth century avant-garde. No longer is the manifesto a universalist agenda of aesthetic innovations or artistic ideology. Instead, it defines the territorial boundaries of art collectives revolving around the concept of "classical beauty" prevalent in St. Petersburg's culture and history. Novikov leaves other artistic programmes aside and focuses on the State, seen as an indispensable contributor to the institutionalisation of the artistic movement.



Traduction et commentaire du
manifeste «Neskolko misley po
povodu takogo strannogo yavlenija,
kak neoakademism» de l'artiste russe
Timur Novikov

EKATERINA NEMENKO

«Quelques réflexions sur le phénomène étrange du néoacadémisme¹»

L'un des aboutissements majeurs du modernisme a été la destruction radicale du concept de beau dans la culture européenne. Les tentatives pour rétablir l'unité du langage artistique dans les cultures de l'URSS et de l'Allemagne ont échoué à cause de la chute des régimes politiques dans ces pays. La pluralité babylonienne des dialectes artistiques du modernisme contraint souvent, et de plus en plus, la critique à utiliser des références éloignées de l'art pour le rendre plus accessible au grand public. Mais l'arbre des arts et notre désir d'en admirer les fleurs — le beau — survivront à «l'autoélagage²» de la branche du modernisme. Dans ce désir du beau se trouvent à la fois un faible inavoué pour le postmodernisme et les sources d'une approche «écologique» de la culture. Les Vénus et les Apollons, déterrés et ressuscités par la Renaissance, dorment à présent profondément dans les tombeaux de cristal des musées. Il faudrait les ouvrir de nouveau, mais comment?

Le grec ancien pourrait-il remplacer l'espéranto? Mais l'alternative serait plutôt la beauté d'une bouteille de Coca-Cola. Ça fait longtemps que les institutions culturelles, comme l'Académie des beaux-arts, ne forment plus d'admirateurs du beau. Ils ont d'autres objectifs «artistiques». Le mouvement du néoacadémisme est une tentative pitoyable des «verts³» de la culture. Comme une bande de Pygmalions, ils rôdent dans les musées, fouillent les bibliothèques, courent dans les stades,

1 Traduction du manifeste «Neskolko misley po povodu takogo strannogo yavlenija, kak neoakademism» de Timur Novikov (Timur Novikov, «Neskolko misley po povodu takogo strannogo yavlenija, kak neoakademism», *Dekorativnoe iskusstvo*, n^{os} 7-8 [1992], p. 28-29).

2 Pour mieux faire ressortir l'idée que l'«arbre des arts» a perdu la «branche du modernisme», j'ai pris quelques libertés par rapport à l'expression choisie par Timur Novikov, dont une traduction littérale serait: «Or, le fait que le modernisme scie la branche de l'arbre des arts, sur laquelle il est assis, n'empêche pas que nous goûtions ses fleurs, le beau».

3 Novikov prolonge ici la métaphore de «l'approche écologique de la culture».

passent leur temps au théâtre. Ils cherchent la beauté. Or la beauté, il y en a tant qu'on veut chez nous, il en reste encore.

Malgré la prédominance du modernisme au XX^e siècle, l'intérêt pour la culture classique européenne n'a jamais faibli. Cependant, une transformation considérable dans la manière de la concevoir s'est opérée. La fétichisation de certaines œuvres (*Le Lac des cygnes*, *La Joconde*, l'Acropole et de certaines personnalités (Van Gogh, Mozart, Pouchkine) va de pair avec la canonisation des héros (Ulysse, Roméo, Don Juan) et la conservation utilitariste des antiquités (un tableau de Rembrandt, une icône byzantine, un débris de peigne ancien, tous entrent au même titre dans les inventaires dressés par les musées). Une telle transformation encourage les générations de jeunes expérimentateurs à puiser dans cette tradition culturelle sans aucun respect pour le «matériau». Le respect de la culture qui caractérise la génération des artistes formée dans notre pays à «l'époque de la stagnation» paraît presque étranger à la génération des artistes qui se sont affirmés sur la scène artistique à l'époque de la *perestroïka* et rendus présomptueux suite à leur succès international. Les modernistes «élagués⁴» ont commencé à parasiter la culture qui leur avait donné naissance, en s'attribuant les succès des autres, prolongeant ainsi l'agonie du modernisme sous l'appellation de *postmodernisme*. Une telle inclination de ses ennemis secrets envers les racines de la culture renforce la destruction de cette dernière et transforme «la maladie infantile du gauchisme» dans l'art en une maladie mortelle.

Des représentations déformées conduisent la critique et les spectateurs à voir avant tout dans la culture contemporaine des œuvres et des personnalités fétichisées, des héros canonisés. C'est un phénomène particulièrement visible au cinéma, où l'individu (l'acteur) et le héros (le rôle) ont totalement fusionné (Chaplin, Monroe, Schwarzenegger, Madonna). La grande pression de l'américanisme qui a déjà affecté la culture européenne vient juste de frapper notre pays, qui soit n'y était pas prêt, soit l'attendait depuis déjà longtemps. Quoi qu'il en soit, la conquête a été instantanée: les trois quarts de la culture nationale se sont américanisés, ce qui accélérera tout le processus de changement dans la culture et mettra à mon avis en danger l'existence même de la «grande culture» dans notre pays. Celle-ci risque d'être rapidement remplacée par la culture de masse, car l'État, ruiné, n'aura pas les moyens de financer une «grande culture» (en Russie, la culture n'a prospéré que quand l'État russe était riche). La culture de masse est destinée aux pauvres, elle est beaucoup plus rentable. Aujourd'hui, les représentants de la «grande culture» suivent leurs idoles, comme Baryschnikov, Rostropovitch, Makarova, Tarkovsky, Nabokov. Mais les caractéristiques les plus importantes de la figure de l'homme de culture patriote ont toujours été l'héroïsme désintéressé et la résistance permanente. Cet homme de culture est en train de s'organiser en sections, fait des réserves de pain sec et se prépare à travailler dans l'illégalité. Aujourd'hui, c'est l'artiste qui doit se cacher sous le masque de l'homme d'affaires, et non le contraire.

4 Novikov prolonge ici la métaphore du «modernisme sciant la branche de l'arbre des arts, sur laquelle il est assis». J'ai choisi de reprendre la métaphore de «l'auto-élagage» précédemment utilisée.

Dans cette situation, les néoacadémiciens ont l'air stupide, absurde, même hors du monde. Faisant «comme si de rien n'était», ils gambadent comme des enfants autour de la statue d'Apollon, dans le temple de l'art abandonné dans la panique par ses serviteurs.

La situation dans laquelle se trouve l'humanité aujourd'hui apportera, peut-être, une seule idée saine: la nécessité de négocier la paix. La paix générale, y compris dans les arts. La guerre de Cent Ans dans l'art, déclenchée par des extrémistes de gauche comme de droite, a causé de nombreuses destructions (rappelons le *pogrom* de l'Académie à Petrograd⁵ ou le saccage de peintures par des *bulldozers*⁶), des sacrifices humains au nom des belles paroles de la critique. Cette guerre a engendré en partie les deux guerres mondiales et plusieurs guerres locales.

ARRÊT IMMÉDIAT DE LA GUERRE DANS L'ART !!!

C'est l'exigence des forces les plus progressistes de l'art. Des négociations immédiates à tous les niveaux, la fraternisation des parties hostiles, la fin du blocus de l'Association des artistes de Leningrad, assiégée par toutes sortes d'«informels⁷» et totalement paralysée. Il faut commencer par nous-mêmes, ici et maintenant.

Néoacadémisme, que ton doux chuchotement refroidisse les têtes chaudes des bandits et des vandales.

Timur Novikov, 1991

Commentaire du manifeste de Timur Novikov

L'artiste Timur Novikov (1958-2002) est une figure à la fois charismatique et contradictoire dans le domaine du nouvel art russe à Saint-Petersbourg. Parti du conceptualisme dans les années 1980, il a par la suite évolué vers la tendance du néoclassicisme, pour fonder, au début des années 1990, le mouvement du «néoacadémisme». Étroitement lié à Novikov, le mouvement ne cessera en effet d'exister qu'après sa mort en 2002. Son manifeste, intitulé «Quelques réflexions sur le phénomène étrange du néoacadémisme», est présenté pour la première fois par Novikov à l'occasion de la première grande exposition néoacadémique, inaugurée au palais de Marbre (ancien palais de Lénine) en mai 1991⁸. Puis, il est publié dans la revue *Dekorativnoe iskusstvo* («L'art décoratif») de Moscou en 1992, dans un numéro consacré à ce mouvement⁹. Paru lorsque la chute de l'Union soviétique était imminente, ce manifeste peut ainsi être considéré comme un bon point de départ pour éclairer le changement radical de la stratégie de l'artiste, qui passe avec ce texte du non-conformisme des années 1980 au conservatisme des années 1990.

Le manifeste du néoacadémisme marque une étape saillante dans l'histoire du genre manifestaire en Russie: Timur Novikov y annonce la fin de l'époque des

5 Petrograd est le nom de Saint-Petersbourg entre 1914 et 1924.

6 Ici, l'auteur fait référence aux gestes radicaux de destruction de l'héritage classique posés par les bolcheviques pendant la révolution d'Octobre de 1917.

7 «Informels» est le nom non officiel qui a été donné à de nombreux groupes d'art et de musique apparus dans la culture de masse russe, après la chute de l'URSS.

8 Ekaterina Andreeva, «Vremya Timura», *Kriticheskaya massa*, n° 2 (2006), p. 56-70.

9 Timur Novikov, «Neskolko misley po povodu takogo strannogo yavlenija, kak neoakademism», *art. cit.*, p. 28-29.

manifestes artistiques canoniques et lance, dans ce pays, l'époque du manifeste postmoderne, qui s'appuie sur une stratégie discursive fort différente de celle des avant-gardes. Ces changements du discours peuvent s'expliquer par le passage de la logique hétéronome, qui a gouverné le champ de l'art sous le régime soviétique, à la logique autonome, en train de s'instaurer dans le pays postsoviétique où la situation de l'artiste se trouve profondément modifiée. En tant que geste artistique, le manifeste du néoacadémisme s'inscrit néanmoins pleinement dans la tradition manifestaire moderne, dont il rejoue, non sans ironie, quelques-uns des thèmes récurrents : de la souveraineté de l'artiste à la valeur de la singularité de son expression au sein d'une action collective, en passant par la mise en question de l'engagement politique et social de l'art.

Avant de procéder à une analyse du manifeste du néoacadémisme, il sera utile de présenter la constitution et l'évolution du mouvement dont il découle. Le manifeste du néoacadémisme se fait l'expression du groupe des « Nouveaux artistes », fondé par Timur Novikov en 1982. De ce groupe faisaient partie plusieurs jeunes artistes actifs à Leningrad¹⁰ à cette époque, tels les peintres Oleg Kotelnikov, Ivan Sotnikov, Andrei Khlobystin et Vladislav Mamichev-Monroe, ainsi que les peintres-musiciens Sergei Bugaev « Afrika » et Georgi Guriyanov. Novikov et son entourage côtoyaient de près les groupes de la scène *underground* de Leningrad, auxquels ils étaient liés par le projet commun de lutter contre la culture officielle promue par l'Union soviétique, et dont les pratiques théâtrales, musicales, figuratives et poétiques prolongeaient la tradition avant-gardiste russe et européenne¹¹. La production artistique issue de cette résistance au régime soviétique gagna une certaine visibilité, jusqu'à devenir l'une des formes d'art les plus reconnues à Leningrad en ce temps. Novikov et son groupe se trouvèrent pour cette raison dans une situation délicate au moment de la chute du mur de Berlin, qui à son tour annonçait la dissolution de l'Union soviétique.

Sur quelles bases discursives le mouvement pouvait-il, dès lors, fonder la légitimité de son expression artistique ? La nouvelle situation politique et sociale, qui impliquait un bouleversement du champ artistique, semblait demander un changement radical de la rhétorique du groupe et son adhésion à d'autres valeurs. Ce dernier réagira en désidéologisant complètement son discours, désidéologisation qui s'accompagnera d'un engagement positif orienté vers la protection du patrimoine historique et culturel de Saint-Pétersbourg. Cette rhétorique, que Novikov appelle lui-même « écologique », permet au groupe de collaborer avec plusieurs organismes étatiques comme le Musée russe de Saint-Pétersbourg et le musée d'État de l'Ermitage, par l'intermédiaire de la Nouvelle Académie des beaux-arts, créée en 1989. La reconnaissance institutionnelle dont bénéficie cette académie, qui, à partir de 1993, fait fonction de musée du néoacadémisme, amène Novikov et son groupe à acquérir en peu de temps une position dominante dans le champ artistique de Saint-Pétersbourg. La période d'action officielle de ce mouvement se situe entre 1991 et 1998, années où Novikov se livre à une intense activité d'exposition et d'édition

10 Leningrad changera de nom pour Saint-Pétersbourg en 1991.

11 Voir Ekaterina Andreeva et Elena Kolovskaia, *Novye Khudozhniki, Antologïia, 1982-1987*, Saint-Pétersbourg, Soros Center for Contemporary Arts, 1996.

pour faire de ce courant le style de toute une époque. Néanmoins, le néoacadémisme reste dans une certaine mesure un mouvement marginal en regard des pratiques artistiques moscovites, ce qui s'explique en partie par le rôle secondaire de la scène artistique de Saint-Pétersbourg par rapport à celle de la capitale.

Notre lecture du manifeste «Quelques réflexions sur le phénomène étrange du néoacadémisme» se propose de souligner et de décrypter la structure d'oppositions, notamment entre la «grande culture» et la «culture de masse», sur laquelle s'appuie la stratégie discursive du manifeste dans son ensemble. Pareille approche visera, entre autres, à mieux faire comprendre le radical tournant conservateur qu'a pris le groupe de Novikov à la fin des années 1980, tournant dont le manifeste est l'un des instruments.

Comme Claude Abastado l'a souligné dans un article portant sur le genre manifestaire, le manifeste possède une double nature: il témoigne à la fois d'une intention subversive de l'auteur vis-à-vis de l'ordre social d'une époque donnée, et est doté d'une composante institutionnalisante visant à mettre en place les accords sociaux nécessaires pour établir un ordre nouveau¹². On pourrait ainsi dire que la forme textuelle du manifeste reflète la spécificité du champ artistique qui, tout comme le champ politique, est structuré autour de la tension entre différents mouvements cherchant à atteindre la position dominante nécessaire pour imposer une nouvelle vision de l'art dans l'espace social¹³. Les usages de la forme du manifeste marquent ainsi les frontières d'un groupe artistique selon la même logique régissant le fonctionnement d'un parti politique impliqué dans la lutte pour la définition et la légitimation d'un nouveau monde social.

Dans son manifeste, Novikov invite à mettre fin à ce qu'il appelle la «guerre dans l'art», déclenchée par le modernisme, pour revenir à l'esthétique classique du «beau». Le trait le plus frappant de ce manifeste est sans aucun doute ce caractère nettement pacifique: il ne s'oppose pas aux autres groupes et courants, mais propose tout au contraire, à partir d'un diagnostic général de la situation globale dans l'art, une réconciliation et un accord par les mots: «Des négociations immédiates à tous les niveaux, la fraternisation des parties hostiles, le déblocage de l'Association des artistes de Leningrad.» Or, si l'une des fonctions du genre manifestaire est de marquer les frontières d'un groupe, quel type de frontières marque ce manifeste? Dans le cas du manifeste du néoacadémisme, la cible de la critique ne se trouve pas à l'intérieur du champ artistique, où se situe le groupe des néoacadémiciens, mais *en dehors* des frontières de ce champ. C'est le modernisme européen et la culture de masse américaine qui, selon Timur Novikov, ont détruit l'héritage de la belle culture européenne classique: ce sont l'héritage de la beauté classique aussi bien que le patrimoine de Saint-Pétersbourg, à cette époque encore intact, qui sont menacés. Dans ce contexte, on peut considérer l'appel de Novikov à la «table des négociations» comme destiné à son propre groupe, et à tous ceux qui partagent

12 Claude Abastado, «Introduction à l'analyse des manifestes», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 3-11.

13 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 353 et 393-394.

ses convictions et son territoire d'action. Voici donc une deuxième caractéristique saillante de ce manifeste : la frontière proclamée par le texte est tracée conformément à un principe de type *territorial*, et non pas *idéologique*. Par conséquent, en réponse à la soi-disant « guerre dans l'art » visant à établir un nouvel ordre universel, Novikov propose la défense d'un territoire privilégié, Saint-Pétersbourg, élevé en porte-drapeau des « vraies » valeurs du beau.

Le troisième élément essentiel de ce manifeste est l'absence visible de toute dimension héroïque. Curieusement, l'auteur se met en position de retrait par rapport à la situation actuelle : le culte du beau se cache de la réalité externe. L'auteur compare les néoacadémiciens à une « bande de Pygmalions, [qui] rôdent dans les musées, fouillent les bibliothèques, courent dans les stades, passent leur temps au théâtre ». Ils ont l'air « absurde » quand ils « gambadent comme des enfants autour de la statue d'Apollon, dans le temple de l'art abandonné dans la panique par ses serviteurs ». L'appel à la paix de Novikov implique ainsi qu'on se réclame d'un culte clandestin, celui du beau, puisqu'avec tout le cynisme du monde actuel, servir la beauté est une pratique aussi naïve qu'illégal : « l'artiste doit se cacher sous le masque de l'homme d'affaires ».

Alors que le manifeste canonique d'avant-garde traduisait par sa nature polémique une volonté d'extériorisation de l'art dans la vie, ce texte marque une intériorisation de la langue manifestaire : en effet, l'auteur s'adresse avant tout à *lui-même* dans son manifeste. Au lieu de s'insurger contre ses concurrents, Novikov propose de « commencer par nous-mêmes, ici et maintenant ». On peut supposer que cette absence d'héroïsme et de violence verbale allait à l'encontre des efforts de Novikov pour institutionnaliser le néoacadémisme et pour l'imposer comme courant dominant de Saint-Pétersbourg. Pour répondre aux impératifs d'une logique institutionnelle et étatique, peut-être le manifeste ne pouvait-il qu'abandonner toute polémique en faveur d'une subjectivité exacerbée.

Si l'auteur du manifeste met en avant la différence qui fait la spécificité des nouveaux académiciens par rapport aux autres acteurs du champ artistique, c'est avant tout pour tracer les frontières de la communauté qu'il souhaite organiser, celle des « admirateurs du beau », dans le chaos postmoderne et post-totalitaire. La fonction du « beau » dans ce schéma n'est pas pour autant normative, c'est-à-dire qu'elle ne consiste pas en l'établissement de nouvelles valeurs esthétiques ou sociales. Elle est plutôt de jeter les bases fondatrices d'une communauté, d'être la « vraie racine » de cet art négligé qui reste toujours au-dessus (ou en dessous) de toutes les guerres idéologiques provoquées, selon Novikov, au XX^e siècle par le modernisme. Le « beau », tel qu'il est proclamé et défendu dans ce manifeste, n'est donc pas l'équivalent d'un pivot conceptuel autour duquel s'articuleraient les enjeux politiques mis en place par différents groupes en lutte pour le pouvoir symbolique ; il est avant tout le marqueur d'une identité groupale, permettant de distinguer *les siens* — les néoacadémiciens — des autres, *les étrangers*. Autrement dit, il permet de dissocier ceux qui valorisent le beau de ceux qui ne le valorisent pas, et ceci, sans prétention explicite d'imposer cette valeur aux autres groupes artistiques.

Le caractère « introspectif » du manifeste de Novikov, son tournant vers la problématique locale, sa rhétorique « écologique » et sa nature non polémique nous

permettent de supposer qu'il ne s'adresse pas aux autres mouvements artistiques concurrents, mais avant tout à l'État. Il faut rappeler quand et dans quelles conditions ce manifeste a été écrit : en effet, lorsque l'exposition du néoacadémisme a ouvert ses portes au palais de Marbre en mai 1991, les signes de l'imminente dissolution de l'Union soviétique étaient de plus en plus évidents. Pour Novikov, qui était conscient que la chute de l'Union entraînerait un vide institutionnel et qui ne connaissait ni les frontières de la réalité sociale et politique post-totalitaire à venir ni les visages des nouveaux interlocuteurs destinés à monter au pouvoir, un « retour à l'ordre » et une pétition pacifique d'ouverture au dialogue pouvaient paraître une bonne option stratégique. Ainsi, l'opposition structurelle entre la « grande culture » (le beau) et la « culture de masse » (l'américanisme) qui fonde la stratégie discursive du manifeste, permet à Novikov, premièrement, de faire une distinction constitutive entre les siens et les étrangers et, deuxièmement, de légitimer la collaboration du mouvement avec le pouvoir en instituant un lien explicite entre le développement de l'État et celui de la culture : « L'État, ruiné, n'aura pas les moyens de financer une "grande culture" (en Russie, la culture n'a prospéré que quand l'État russe était riche) ». Le néoacadémisme propose d'articuler le dialogue entre ces deux parties à partir d'une plate-forme commune, à savoir le patrimoine de Saint-Pétersbourg, qui serait une richesse à soigner et à cultiver à la fois par l'État et par les artistes.

L'objectif de ce texte n'est donc pas de détruire quoi que ce soit, les règles du champ artistique étant déjà complètement bouleversées par le processus révolutionnaire annonçant la chute de l'Union soviétique. La double prise en compte de la rupture radicale avec l'époque précédente et du changement accéléré de la structure du champ¹⁴ amène Novikov à élaborer un *nouveau principe de structuration*, à savoir le principe territorial, qui consiste à tracer des frontières contre l'américanisme, d'une part, et contre Moscou, d'autre part. Le manifeste est aussi loin d'imposer son propre projet politique ou esthétique, ce qui le rend peu revendicatif en comparaison avec les pratiques manifestaires des avant-gardes historiques. Ce manifeste doit donc être lu avant tout comme la trace de la genèse identitaire d'un groupe contraint de s'inscrire dans le champ du pouvoir étatique pour éviter d'être marginalisé. En 1991, l'appel à un État enfin complètement libre de toute pression du régime¹⁵ est une stratégie artistique significative, car elle fait apparaître l'un des traits majeurs du champ artistique postsoviétique : l'État reste toujours un agent légitime et une figure de référence importante dans la conscience des artistes. La conversion du capital politique en capital symbolique paraît, de ce point de vue, comme un passage presque obligé pour l'artiste confronté à la transition entre l'époque totalitaire et la condition instable du champ artistique post-totalitaire.

14 Timur Novikov, « Novyi russkii klassitsizm », dans *Novyi russkii klassitsizm*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 1998, p. 32.

15 Ekaterina Andreeva, « Vremya Timura », *art. cit.*, p. 58.

Références

- ABASTADO, Claude, «Introduction à l'analyse des manifestes», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 3-11.
- ANDREEVA, Ekaterina, «Vremya Timura», *Kriticheskaya massa*, n° 2 (2006), p. 56-70.
- ANDREEVA, Ekaterina et Elena KOLOVSKAIA, *Novye Kbudozbniki, Antologija, 1982-1987*, Saint-Pétersbourg, Soros Center for Contemporary Arts, 1996.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- NOVIKOV, Timur, *Novyi russkii klassitsizm*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 1998.
- , «Neskolko misley po povodu takogo strannogo yavlenija, kak neoakademism», *Dekorativnoe iskusstvo*, n^{os} 7-8 (1992), p. 28-29.