

О ВЗАИМОСВЯЗИ ИСКУССТВА И ФИЛОСОФИИ: АНАЛИЗ КОНЦЕПЦИИ А.БАДЬЮ

В статье анализируется эссе А. Бадью «Искусство и философия», в котором французский философ рассматривает специфику отношений между искусством и философией. В XX веке он формально классифицирует эти отношения в трёх схемах: дидактической, романтической и классической. Среди основных тенденций мысли в том столетии он называет марксизм, психоанализ и немецкую герменевтику. В оппозиции к этим трём схемам философ предлагает четвёртый способ взаимодействия искусства и философии.

Ключевые слова: искусство и философия, их взаимоотношения, дидактическая схема отношений, романтическая схема отношений, классическая схема отношений, марксизм, психоанализ, немецкая герменевтика, четвёртая схема А. Бадью, критика.

V.V. Pavlovsky

ON THE RELATIONSHIP OF ART AND PHILOSOPHY: THE ANALYSIS OF A. BADIOU'S CONCEPT

In this article the essay Art and Philosophy by A. Badiou where the French philosopher contemplates specifics of interrelations of Art and Philosophy is analyzed. In XX century he formally classified these relations in three schemes: didactic, romantic and classical. Among the major tendencies of thought in that century, he mentions Marxism, psychoanalysis and German hermeneutics. In opposition to these three schemes, the philosopher suggests the fourth method of connecting Art and Philosophy.

Key words: Art and Philosophy, their interrelations; didactic scheme of relations; romantic scheme of relations; classical scheme of relations; Marxism; psychoanalysis; German hermeneutics; A. Badiou's fourth scheme; criticism.



Исследуемое эссе А. Бадью «Искусство и философия», открывающее его работу «Малое руководство по инэстетике» (1998, рус. перевод 2014), актуально и интересно для отечественного читателя тем, что определённым образом отражает проблематику взаимоотношений и взаимосвязей искусства и философии в современную, после 1989–1991 годов, истори-

ческую эпоху глазами представителя французского постмодернизма – европоцентриста.

Это весьма важно и потому, что позволяет сравнить его концепцию с современными российскими исследованиями в этой области, что остаётся, к сожалению, за рамками настоящей статьи, поскольку не является здесь предметом изучения.

В своём эссе А. Бадью прежде всего отмечает нестабильность и симптомы колебаний связи искусства и философии. В связи с этим он констатирует две крайние позиции. С одной позиции – Платон подвергает ostracism поэму, театр и музыку. В диалоге «Государство» Платон допускает только военные марши и патриотические песни [1, с. 9; 11, с.165–198]. Отметим, что автор эссе здесь упрощает, редуцирует взгляды античного философа. С другой крайней позиции – А.Бадью обнаруживает в обществе благоговение перед искусством, «униженное преклонение технического нигилизма перед поэтическим словом, которое только одно способно раскрыть Непотаенное» [1, с. 9]. Вспоминает он и софиста Протагора, который объявил обучение искусствам ключом к воспитанию.

Сам же А.Бадью склонен ссылаться на классический стиль в музыке в том смысле, в каком о нём пишет Ч.Розен [17].

Наш автор сравнивает связь искусства и философии с отношениями Истерика и Господина в работе Ж. Лакана «Изнанка психоанализа» [1, с. 9; 7]. Истерик говорил Господину: «Моими устами глаголет истина, я здесь, в ней, а теперь ты, сведущий, скажи мне, кто я». Ж. Лакан показывает, что Господин не способен дать исчерпывающий ответ, и Истерик берет верх над Господином и становится (если речь идёт о женщине) его госпожой или любовницей. Так и искусство, «уже пребывая в истине», адресует мыслителю немой вопрос о своей подлинности, постоянно меняясь, претерпевая всевозможные метаморфозы, оно вызывает разочарование, что бы ни изрёк философ о нём» [1, с. 9–10].

Чтобы описать связи искусства и философии, А. Бадью предлагает прежде всего выразить эту связь формально при помощи *трёх* схем. Первую он называет **дидактической** и определяет её так: «Её главный тезис состоит в том, что искусство не обладает способностью к истине или что всякая истина внеположна искусству» [1, с. 10]. Он признаёт, что искусство (как и Истерик) предстаёт перед нами как наличная, непосредственная, нагая истина, и эта нагота есть «чистое очарование (*charme*) истины». А. Бадью здесь снова обращается к Платону, отмечая, что позиция античного философа по отношению к мимесису (от гр. *mimesis* – подражание, термин древнегреческой философии, характеризующий сущность человеческого творчества, в том числе искусства) заключается в том, что искусство имитирует не вещи, а сам эффект истины. Поэтому, по Платону, плениться непосредственным образом истины

– это с самого начала выбирать неверный путь. «Очаровывающее подобие истины – таково определение искусства согласно Платону» [1, с. 10].

Поэтому искусство должно быть либо сужено, либо рассмотрено с сугубо инструментальной точки зрения. Согласно дидактической схеме, А. Бадью пишет: «Мерилом искусства должно быть воспитание, а мерилom воспитания – философия» [1, с. 11]. В этом триединстве ключевая роль отводится контролю над искусством. К сторонникам этой схемы он относит Ж.Ж. Руссо, который, в частности, утверждал: «Зрелища создаются для народа, и только по их воздействию на него можно судить об их абсолютных качествах» [12, с. 76–77].

Автор эссе приходит к выводу, что в дидактической схеме искусство детерминируют публичные эффекты видимости, а те нормируются внеположенной истиной.

Воспитательному императиву искусства «абсолютно противоположной» является схема, которую А. Бадью назвал **романтической**. Основной тезис здесь заключается в том, что одно только искусство способно свидетельствовать об истине. И если философия всего лишь косвенно указывает на неё, то искусство воплощает её. Философ ссылается на концепцию своих соотечественников Ф. Лаку-Лабарта и Ж.-Л. Нанси: «Поэтика, где субъект смешивается со своим произведением, литература, захваченная принципом воспроизводства, – всё это романтизм (включая нашу эпоху), момент становления литературного абсолюта» [1, с. 328; 16].

В такой схеме философия может занять место отсутствующего и непостижимого Отца, искусство – страдающего Сына, спасающего и освобождающего, гений – распятия и воскресения. В таком контексте само искусство воспитывает. Искусство здесь освобождает от субъективной бесплодности понятия. Ни Р. Декарт, ни Г. Лейбниц, ни Б. Спиноза, как полагает А. Бадью, не терзались вопросами о роли искусства.

По его мнению, Аристотель был первым, кто заключил мирный договор между искусством и философией. И такие отношения укладываются в третью, **классическую** схему, которая лишает искусство, по выражению А. Бадью, роли Истерики, «деистеризует искусство». Аристотелевская классическая схема включает в себя два тезиса. Первый из них: это искусство, рассмотренное под углом дидактической схемы, не может претендовать на истину, его сущность миметична, его «порядок» – видимость. Второй тезис заключается в том, что миметичность и видимость не так страшны, как полагал Платон, ибо предназначение искусства – не претендовать на истину [5, 6]. Аристотель предоставляет искусству полную свободу действий, исключая из него (философское, научное) познание и, таким образом, освобождает его от платоновских подозрений. Результатом влияния искусства должно быть успокоение страстей, которое он называет катарсисом – результатом их переноса с

явлений на их подобия. Поэтому искусство выполняет терапевтическую, а не строго познавательную функцию. Искусство не зависит от философской, научной теории, а больше от этики. Мерилом искусства является польза от «врачевания душевных аффектаций».

А. Бадью констатирует, что критерием оценки искусства выступает его способность нравиться, и эта способность не имеет ничего общего с мнением, суждением большинства людей. «Искусство должно нравиться, – отмечает философ, – потому что эта способность указывает на эффективность катарсического воздействия, на верное применение художественного инструмента, врачевания страстей» [1, с. 12].

Присутствие истины в области искусства ограничивается её подобием, чтобы вовлечь зрителей в процесс, в идентификацию, порождающую перенос, а значит, в «устранение страстей».

Наши возражения по поводу терминов «идентификации», порождающей «перенос», «устранение страстей» следующие. Как мы полагаем, подлинное искусство занимается не «устранением страстей», а окультуриванием чувств, окультуриванием характера, личности людей, жизнедеятельности тех, кто воспринимает искусство. Здесь же уточним, что мы понимаем под подлинным искусством: это произведения, созданные в сфере культуры народа, произведения высокохудожественные, способные открывать общественно значимые истины, наполненные глубоким нравственным и эмоциональным содержанием. Одним из примеров такого искусства в области литературы назовём эпопею «Тихий Дон» М.А. Шолохова, лауреата Нобелевской премии [15].

Мирный договор между искусством и философией основан на разграничении истины и правдоподобия, отводит притязания философии от искусства, философии, которая порой кажется весьма неправдоподобной. А. Бадью напоминает, что, по его словам, классическое определение философии – неправдоподобная истина. Здесь следует отметить, что действительные философия и наука для обыденного сознания – «неправдоподобны», поскольку они выходят за сферу обыденных представлений; вместе с тем философия и наука постоянно «подтягивают» за собой, «онаучивают», «технизуют» обыденное сознание человека среднего развития; ныне трудно удивить человека, живущего в условиях цивилизации, что, оказывается, люди-космонавты могут летать в космосе, что они побывали на Луне и собираются лететь на другие планеты и т.п.

Однако, если признать, что искусство лишь «способно нравиться», то это ставит его в подчинённое положение, переводит его в разряд публичной услуги. Государство, как абсолютистское, так и «демократическое», использующее, по словам философа, «современные уловки кредитной системы» [1, с. 13], именно так и рассматривает искусство. Отметим, что А. Бадью здесь чрезвычайно мягко критикует «демократиче-

ское» государство, можно даже утверждать, что он его и не критикует – ему комфортно в этом государстве.

Итак, свой исторический экскурс интерпретации отношений философии и искусства он сводит к трем схемам их связи: дидактизм, романтизм и классицизм; воспитание субъекта, в частности молодежи, является третьим термином узла понятий. Автора эссе не удовлетворяют эти схемы, которые в XX веке, по его мнению, не получили действительного развития, и прошедший век с этой точки зрения скорее был веком «консервативным и эклектичным» [1, с. 13].

А. Бадью спрашивает, каковы основные тенденции мысли в XX веке? И отвечает, что среди самых широко известных уникальных достижений мысли он видит «только три: марксизм, психоанализ и немецкую герменевтику» [1, с. 13]. В сфере осмысления искусства, по его мнению, марксизм дидактичен, психоанализ классичен, а хайдеггеровская герменевтика романтична.

Анализируя дидактический характер марксизма, он «не перечисляет и не склоняет указы и репрессии социалистических государств», а обращается к творчеству Б. Брехта, его «проницательной и творческой мысли» [1, с. 14]. Для немецкого драматурга, как его понимает французский философ, существует всеобщая, внешняя истина научного характера. «Эта истина, – пишет А. Бадью, – диалектический материализм, и Брехт нисколько не сомневался в том, что он составляет основу новой рациональности» [1, с. 14]. Герой диалогов Б. Брехта – философ, призванный «надзирать над искусством, руководствуясь диалектической истиной». В этом Б. Брехт оказался, по мнению А. Бадью, сталинистом. Под сталинистом философ понимает сплав политики и диалектического материализма. Высшей целью Б. Брехта было создание «общества друзей диалектики», а театр играл роль рабочего инструмента этого общества [4]. Знаменитый эффект отстранения у Б. Брехта – это протокол философского наблюдения за воспитательными целями театра «в действии».

Величие Б. Брехта, по словам А. Бадью, в том, что он настойчиво ищет имманентные основы платонического (дидактического) искусства, вместо того, чтобы, как Платон, подразделять искусства на благие и дурные. Его платонический театр – художественное изобретение. Искусство, взятое под контроль, есть средство от трусости перед истиной. Так, центральное место в его творчестве занимают фигура Галилея и пьеса «Жизнь Галилея» [3], этот «вычурный шедевр», где повествуется о парадоксальной внутренней эпопее, посвященной внеположности истины.

Отметим, что А. Бадью своеобразно, исходя из своей концепции взаимосвязи искусства и философии, характеризует творчество Б. Брехта, сложного и противоречивого драматурга, писателя, по-

эта, теоретика искусства, общественного деятеля, искренне поддерживавшего рождение нового, социалистического мира в XX веке.

Автор далее утверждает, что хайдеггеровская герменевтика романтическая, в ней презентирована нерасторжимая связь слова поэта и мысли философа. А. Бадью отмечает, что преимущество остается за поэтом, мыслитель лишь возвещает о переменах, о пришествии богов в «скудные времена» и реконструирует историю бытия задним числом. Поэт же в своей области, в плоти языка, является «хранителем Непотаенного». М. Хайдеггер, по мнению автора эссе, находит, изобретает поэта-мыслителя в противовес фигуре философа-художника Ф. Ницше. Что характеризует романтическую схему? «То, – рассуждает А. Бадью, – что *речь идет всегда об одной и той же истине*. Забвение бытия заключается в неразрывной связи поэмы с ее интерпретацией. ...Мыслитель и поэт, поддерживая друг друга, воплощают в слове снятие преград, скрывающих бытие» [1, с. 15]. Так, якобы хайдеггеровская философия раскрывает сущность бытия вообще. Однако это, возразим, сугубо идеалистическая трактовка бытия.

В свою очередь, психоанализ, по А. Бадью, наследует традицию Аристотеля, выступает как классическая схема. В эссе З. Фрейда о живописи и в работах Ж. Лакана о театре и поэзии искусство рассматривается как то, что организует изъятие несимволизируемого объекта желания на самом пике символизации. Произведение искусства закрепляет перенос, экстимность объекта, причины желания для Другого, то есть тезаурус символов. Эффект искусства принадлежит области воображаемого. Такова позиция З. Фрейда [13,14] и Ж. Лакана [7, 8] в отношении искусства.

Автор эссе пришёл к заключению, что XX век сохранил прежние теории взаимосвязей философии и искусства, но «при этом в полной степени пережил истощение этих учений. Дидактизм исчерпан в силу исторических и государственных экзерсисов искусства на службе у народа. Если воспользоваться понятийным аппаратом Хадейггера, романтизм перенасыщен обещаниями, связанными с предположением о возвращении богов, а классицизм – самосознанием, за которым увязывается теория желания со всеми своими тонкостями, если мы не последуем за миражами прикладного психоанализа, где создаётся разрушительное впечатление, что искусство является некой безвозмездной услугой, оказываемой психоанализу [1, с. 16].

Скорректируем изложенную французским философом ситуацию. В прошлом веке не произошло «истощение» названных им трёх учений: они, на наш взгляд, прошли необычайно разнообразный и весьма богатый противоречиями теоретический, включая различные методологии, и практический путь со всеми его фактическими событиями. Они не «истощились» и не умерли – с новой силой они возрождаются в XXI ве-

ке: и дидактические, воспитательные аспекты, и романтизм (возьмём его целостно) – в материалистической и идеалистической формах, в хайдеггеровской герменевтике, и «классицизм», который А. Бадью связывает с самосознанием и психоанализом. Естественно, что в новых исторических условиях происходит их модернизация, обогащение и развитие содержания и форм, узлов их противоречий, однако базовые фундаментальные положения обсуждаемых учений проходят через отрицание отрицания, через новое рождение.

И когда философ утверждает, что «насыщение трёх схем привело сегодня (в конце XX века. – В.П.) к понятийному разладу, к безнадежному распаду отношений искусства и философии, а ещё к безусловному провалу общей для них темы воспитания» [1, с. 16], то он безнадежно неправ. Почему?

А. Бадью – парижанин, и мыслит он парижецентрично, европоцентрично, опираясь на узкий французский и западноевропейский теоретический и практический опыт. Однако ни Париж, ни Франция с Германией, которой философ симпатизирует, ни Западная Европа не представляют ещё весь человеческий мир. А этот мир многолик и многополярен, в частности и в отношении к названным схемам, которые в других огромных регионах принимают качественно другие формы и другое содержание.

По сути самого высказывания автора эссе отметим, что здесь он оказался в объятиях идеализма. Как доказывает тот же марксизм, в конечном итоге не понятия правят миром, а материальный мир правит понятиями, которые вырабатывают люди. И если идеалисты *переворачивают* материальный мир, ставят его в неестественное, фантастическое положение – на голову, то правящие силы в современном обществе весьма *заинтересованы* в этом, *заинтересованы* в удвоении мира, в котором как бы понятия, идеи правят миром, эти силы, заинтересованные в искажённой и фантастической картине мира. К «понятийному разладу» привело не «насыщение трёх схем», а *реальные*, основанные на *реальных* отношениях классов и групп, *противоречия* развития, в частности, западноевропейских обществ на протяжении всего прошлого и начала нынешнего века. И если А. Бадью утверждает, что произошёл «безнадежный распад отношений искусства и философии», то это совсем не так. Если подобные конкретно-исторические события произошли в некоторых сферах философии и искусства, в некоторых обществах западного типа, как это видит французский философ, то это ещё совсем не значит, что весь мир погрузился в пучину «распада» отношений философии и искусства. Как мы видим, например, в той же России не погибли ни философия, ни искусство, не произошёл распад их отношений, несмотря на сложные коллизии развития.

Что касается воспитательной роли или функции искусства, то от неё ни человечеству, ни деятелям искусства никуда не деться: любое взаимодействие людей, любая коммуникация, в том числе взаимоотношения с произведениями искусства, содержат в себе воспитательный потенциал; понятно, что в современном мире воспитание может быть как положительным, ориентированным на прогресс общества, так и негативным, антиобщественным.

Подвергнув критике авангардистские движения XX века, от дадаизма до ситуационизма, А. Бадью констатировал, что эти движения были безнадёжным, сумбурным поиском промежуточной дидактико-романтической схемы [1, с. 16].

Совершив краткий обзор трёх схем отношений философии и искусства, автор эссе попытался предложить новую схему, некий четвёртый способ связи философии и искусства «в ситуации исчерпанности и тупика» [1, с. 17].

Своё исследование он продолжает с ответа на вопрос: что в этих трёх схемах есть общего, такого, от чего необходимо избавиться? И это общее, по его мнению, касается отношения к искусству и к истине. К категориям этого отношения он относит **имманентность** и **специфичность**. Имманентность, как её понимает автор эссе, ставит следующий вопрос: действительно ли истина внутренне присуща художественному эффекту произведения искусства или же произведение искусства есть лишь инструмент для внешней истины? В свою очередь, специфичность предполагает другой вопрос: является ли истина, о которой свидетельствует искусство, его уникальным достоянием или же она может обращаться и в иных процедурах творческой мысли? Во всех вышеназванных трёх схемах, утверждает автор эссе, отношение произведений искусства к истине никогда не бывает одновременно специфичным и имманентным.

А. Бадью настаивает в своей схеме на одновременности обоих качеств, на том, что «искусство *само по себе* есть истинностная процедура. Или ещё: философское определение искусства подчинено категории истин. Искусство – это мысль, продуктом которой является реальность (а не эффект реальности)» [1, с. 17].

Критически отметим, что автор эссе в определении искусства весьма романтичен, идеализирует его на все 100 процентов, с одной стороны, а с другой – материализует его тоже на все 100 процентов, если под реальностью он понимает материю, материальное. Опять же о категории истины, которой можно дать самые разные определения, и все их авторы будут настаивать на своей правоте. Диалектико-материалистическое определение истины как конкретно-исторического адекватного отражения того или иного явления действительности, подтверждённого пози-

тивной практикой, на наш взгляд, вступает в логическое противоречие с положением, что «искусство *само по себе* есть истинностная процедура».

Следует вместе с тем частично согласиться с А. Бадью, что «мысли или *истины*», которые искусство активизирует, не сводимы к другим истинам – научным, политическим или истинам любви. Сингулярные мысли искусств, по автору эссе, не сводимы к мыслям философским.

Всё же отметим, что рассуждать о «мыслях искусства» – это значит понимать проблему *узко*. Если философия в основном оперирует с мыслями, – другое дело, истинные они или ложные, – то искусство качественно отличается от философии уже тем, что базируется на мыслеобразах-эмоциях. По нашему мнению, без этого триединства нет искусства.

Выявляя элементы новизны в концепции А. Бадью, отметим, что это, по его мнению, четвёртый способ связи искусства и философии, который он определяет как отношение к искусству и к истине посредством категорий имманентности и специфичности, утверждая, что необходима одновременность обоих качеств, что «искусство *само по себе* есть истинная процедура». Особенностью А. Бадью является односторонний подход к основным философским течениям XX века в его интерпретации и суждении трактовки сущности произведений искусства, ориентированных на эти течения.

Сделаем *выводы*. Анализ концепции связи искусства и философии А. Бадью, на наш взгляд, нельзя признать удовлетворительным в силу идеалистического понимания им общественных процессов, в частности взаимодействия искусства и философии, вытекающих отсюда абстрактности и оторванности его рассуждений от реалий земной жизни, известной вычурности и специфичности его постмодернистского языка [2].

Идеализму А. Бадью и его абстрактно-эстетической концепции мы противопоставляем диалектико-материалистическое понимание общественных процессов, связей искусства и философии, трактовку истины. В отношении истины нам близка позиция, в частности, российского философа В.А.Лекторского [9, 10]. Связи искусства и философии существуют не сами по себе, не отвлеченно, они обусловлены конкретно-историческим развитием общества. Обратное же, вторичное влияние искусства и философии на общество опять же зависит от конкретно-исторических особенностей последнего.

Отметим, что эволюция и смена исторических эпох детерминируют трансформацию конкретно-исторических типов и видов отношений и связей между искусством и философией, что, в свою очередь, обуславливает необходимость их постоянного анализа. С прогрессом общества эти отношения и связи становятся всё более развитыми и сложными, более или менее адекватно отражая процессы, происходящие в социуме. Кроме того, в каждом обществе, в каждой стране присутствует своя национальная или полинациональная специфика становления и развития ис-

куства и философии, их отношений и связей. Так, в современной России связи искусства и философии крайне слабы и запутаны. Известным возрождением действительных связей между ними стало вхождение Республики Крым и Севастополя в состав России в 2014 году и празднование 70-летия Победы в Великой Отечественной войне, что пробудило новые творческие отечественные работы как в искусстве, так и в философии.

Литература

1. *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике / пер. с фр. Д. Ардаматской, А. Магуна. – СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. – 156 с.
2. *Бадью А.* Манифест философии / пер. с фр. В. Лапицкого. – СПб.: Machina, 2003. – 182 с.
3. *Брехт Б.* Жизнь Галилея: драма / пер. с нем. и послесл. С. Анта. – М.: Худ. лит., 1988. – 205 с.
4. *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5, Ч. 1. – 527 с.
5. *Делёз Ж.* Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 622 с.
6. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. – М.; СПб.: Изд-во Ин-та эксперим. социологии; Алетейя, 1998. – 286 с.
7. *Лакан Ж.* Изнанка психоанализа. Семинары. Книга XVII (1969–1970) / пер. с фр. А.К. Черноглазова. – М.: Логос; Гносис, 2008.
8. *Лакан Ж.* Семинары = Leseminaire / ред. Жак Ален Миллер. – М.: Гносис, 1998. – Кн. 7. Этика психоанализа (1959–1960).
9. *Лекторский В.А.* Субъект, объект, познание. – М.: Наука, 1980. – 359 с.
10. *Лекторский В.А.* Философия, познание, культура. – М.: Канон+; Реабилитация; Минск: Беларус. Дом печати, 2012. – 383 с.
11. *Платон.* Государство // Сочинения: в 3 т. – Т. 3. Ч. 1 / пер. с древнегр. под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса; ред. В.Ф. Асмус. – М.: Мысль, 1971. – С. 89–454.
12. *Руссо Ж.-Ж.* Письмо Д`Аламберу о зрелищах // Трактаты об искусстве. – М.: Искусство, 1959. – С. 76–77.
13. *Фрейд З.* Введение в психоанализ: лекции / пер. с нем. Г.В. Бырышиковой. – М.: АСТ, 2008. – 633 с.
14. *Фрейд З.* Психология бессознательного. – 2-е изд. – М., 2008. – 390 с.

15. Шолохов М.А. Тихий Дон // Собр. соч.: в 8 т. / сост. М. Манохиной. – М.: Худож. лит., 1985–1986. Т. 1, Кн. 1–4. – 351 с.; 352 с.; 368 с.; 430 с.
16. *Lacone-Labazthe Ph., Nancy J.-L. L`absolue litteraire/ Theorie de la litterature du romantisme allemand.* – Paris: Seuil, 1978.
17. *Rosen Ch. Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven?* trad. M. Vigual. – Paris: Gallimard, 1978, 2011.

