

УДК 130:2

Нина Ковалева, Виктор Левченко

**ИММЕРСИВНОСТЬ КАК МЕХАНИЗМ СОЗДАНИЯ
НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ**

Статья посвящена исследованию феномена иммерсивности как актуальной особенности и механизма современных арт-практик. Выявлена связь между актуальными зрительскими запросами в современной культуре и иммерсивностью как механизмом по созданию художественной реальности и соответствующих новых форм театральной коммуникации. Особое внимание обращено на рассмотрение феномена иммерсивного театра. Исследование базируется на концепциях П. Бурдье и Ж. Бодрийяра.

Ключевые слова: иммерсивность, иммерсивный театр, художественное производство, художественная коммуникация.

Исследование прагматики современных арт-практик выявляет трансформацию нормативной модели коммуникации в современном театре, включая и музыкальный. Спектакли-бастарды являются выразительным свидетельством формирования новой художественной реальности [5; 6; 7]. Последняя базируется на модернистских эстетических поисках ответа на вопрос – «что есть новое искусство?». При всем различии позиций Х. Ортега-и-Гассета, В. Беньямина, Т. В. Адорно и других исследователей теоретические рефлексии относительно нового искусства сходились в определении его как асоциальной практики, лишенной гражданского пафоса, то есть социальные и художественные поля были решительно разведены. Таким образом, новое искусство было избавлено от воспитательно-просветительских функций. Адресатом такого искусства был не универсальный зритель, не всякий и каждый, а лишь тот, кто способен выступить в роли соавтора, то есть тот, кто был готов считать рожденные художником смыслы.

В наступившей ситуации будто бы умершего постмодерна меняется сама архитектура эстетического вопрошания. Его нервом становится вопрос о границах искусства, а нередко и более радикальное утверждение об отсутствии собственно искусства как специфической деятельности по рождению художественных смыслов. Вспомним, например, провокативное утверждение М. Ямпольского о том, что никакого искусства не существует, а есть только варианты антропологических практик [9]. По мнению М. Ямпольского искусство возникает тогда, когда возникает его описание, нарратив как форма его легитимации. «...оно (искусство – Н. К, В. Л.) создается описанием... потому что искусство существует не только как

результат индивидуального творчества. Для того, чтобы что-то попало в зону внимания зрителей, оно должно быть институализировано через заключение экспертов, кураторов, через институции, которые согласны это выставить. ...Зритель – это не что-то автономное. Зритель – это часть институционального функционирования того, что мы называем искусством. Он должен прийти на выставку, потому что он читал об этом, потому что ему говорят, что это важные и интересные художники» [9].

Происходит отказ от строгости демаркационных линий между социальным и эстетическим полями. К примеру, П. Бурдьё в работе «Различение: социальная критика суждения» (название которой, заметим, недвусмысленно отсылает к кантовской «Критике способности суждения») исследует зависимость художественных предпочтений от социального происхождения и экономических ресурсов, то есть погружает эстетическую проблематику в социальный контекст [10]. В пространство искусства Бурдьё включает не само содержание художественных произведений, а те социальные условия, которые оказывают воздействие на их форму и содержание. Согласно концепции Бурдьё эстетические предпочтения и выступают тем маркером, который позволяет проводить разграничение социальных групп и характерных для них жизненных стилей. Исследуя факторы создания художественных произведений, Бурдьё указывает, что решающую роль в этом процессе играет не столько авторская активность, сколько результирующая действий ансамбля акторов художественного поля. То есть художественное производство включает в себя не только создание артефакта, но и целую систему комментариев, маркирующих произведение как ценное и актуальное для зрителей. «Производителем ценности книги или картины является не автор, а поле производства, которое в качестве универсума веры, производит ценность произведения искусства как фетиша, продуцируя веру в творческую силу автора. Произведение искусства существует как символический объект, представляющий ценность только когда оно распознано и признано, то есть социально институировано как произведение искусства читателями или зрителями, обладающими диспозицией и эстетической компетентностью необходимой для того, чтобы распознать и признать его в этом качестве» [3].

Таким образом, современный эстетический дискурс акцентирует внимание не на анализе артефактов, а на их функционировании в рамках социальных институций («ансамблях агентов институтов», по Бурдьё). Отметим, что если модернистская эстетика была акцентирована на идее социальной ангажированности искусства и роли автора как единственного творца смысла и ценности художественного произведения, то в

постструктуралистском эстетическом дискурсе социальная ангажированность искусства рассматривается как производная функционирования художественного поля. В его творении, согласно Бурдьё, задействован целый ряд агентов. Наряду с собственно самими художниками Бурдьё в качестве акторов выделяет историков и критиков искусства, коллекционеров и музейных кураторов, владельцев галерей и арт-диллеров, издателей и аукционистов. Значимой для функционирования художественного поля является роль различных социальных институций, призванных канонизировать и регламентировать ценность художественных произведений, формировать и легитимировать аксиологическое пространство культурного потребления. Функции таких институций могут выполнять как государственные (министерства, департаменты, комитеты), так и общественные (академии, жюри творческих конкурсов, организационные и программные комитеты фестивалей) структуры. Они воздействуют на художественный рынок и экономическими поощрениями и разными видами социальной мотивации. К акторам, формирующим художественное поле, Бурдьё относит также тех, кто занят в «производстве производителей» (академии, художественные школы и т. п.) и тех, кто задействован в производстве потребителей (учителя и родители). «Производство производителей» Бурдьё называет субполем ограниченного, т. е. элитарного производства, а «производство потребителей» субполем широкого, то есть массового производства. Таким образом, в современной эстетике утверждается, что искусство не может существовать без дискурса. «Если нет эксперта, который вам говорит, что это – произведение искусства, потому что оно вписывается так или иначе в какую-то традицию, то мы не знаем: писсуар Дюшана – это произведение искусства или нет» [9].

В современном художественном поле удивительные трансформации происходят как с адресатом художественных практик, так и с самими принципами художественной деятельности и коммуникации. Даже в модерной, уж не говоря о традиционной, модели общения между автором и адресатом коммуникация была выстроена вертикально: значимость произведения превалировала над возможностями зрительских интерпретаций и соучастия. Точнее, зрительское соучастие предполагалось как необходимое и должно было выступать как катарсис, то есть предполагалось заданным и запрограммированным самим произведением. Причем как само собой разумеющееся предполагалось, что адресатом, способным к постижению смысла произведения и достижению катарсического состояния, является избранное меньшинство. Впрочем, и

для неискушенного зрителя/слушателя в такой модели коммуникации находилось место. На сцене в начале концерта появлялась, как «бог из машины» античного театра, ведущая (так называемый «музыковед»). С высоты своего положения она растолковывала этой самой наивной публике краткое содержание и смысл того, что им предстоит услышать, то есть, как завещал Кант, выводила зрителя «на образованную точку зрения». В противоположность этому эстетическая чувствительность постмодерна обращена и к другому типу зрителя, точнее – обращена к разным типам зрителей, и к другому типу коммуникации – горизонтальной, предусматривающей как участие зрителя в качестве соавтора художественного произведения, так и вовлеченность зрителей в исполнение творческого акта. Такая модель коммуникации становится распространенной практикой не только для ведущих театров, но и превращается в общую норму. Из нашего опыта посещения спектаклей западноевропейских театров, можно отметить, интересную практику сопровождения спектакля и театральных коммуникаций. Как правило, современный музыкальный театр не начинается с вешалки, а начинается рядом с ней, в пространстве фойе. Примерно за час до начала спектакля там собираются не только зрители, но и критики, исполнители, журналисты. Их незарегулированное общение зачастую сопровождается музыкальными фразами, короткими фрагментами стилистически близкими ожидаемому спектаклю (их исполняют музыканты, находящиеся в этом же фойе, то есть на неотделенном от зрителей пространстве). Закольцовывается театральное действие опять же не аплодисментами зрителей (которые безусловно присутствуют), а постфинальным общением: актеры и зрители в диалоге делятся свежими впечатлениями и проговаривают для себя смыслы происшедшего и свою на них реакцию, задают друг другу вопросы. После этого общение продолжается в рамках традиционного «сыра» (фото- и автографсессии). И хоть внешне это похоже на известные комичные битвы поклонниц великих актеров и музыкантов (вспомним, например, «дуэли лемешисток и козлетянок» из советского прошлого), построена такая коммуникация на иных основаниях. Если поклонницы оперных кумиров первой половины XX века боролись за своеобразное «снисхождение благодати» своих сакрализованных героев, помещенных на недостижимую высоту, то в актуальных театральных коммуникациях становится значимой возможность продолжения жизни театрального спектакля как События, разворачивания полилога относительно него. Параллельно спонтанно возникает и театральный дискурс, формирующийся на пересечении анализа критиков, зрительских реакций, исполнительской ауры. Из этого и высекаются искры коммуникации, из чего и формируется то, что Бурдьё

называет *champs*.

Трансформации этого художественного поля ярко проявляются и в изменении топики концертно-театральных пространств. Они становятся пространствами-трансформерами: и зрительские места и сцена не четко фиксируются, а могут быть выстроены в разных вариантах, в соответствии с разными постановочными задачами. В новом здании Парижской филармонии в La Cite de la Musique в парке Ла-Вилетт, например, предусмотрено изменения положения лож, расположения зрительских рядов относительно друг друга и сцены, изменение акустических объемов зала в зависимости от жанровых особенностей спектакля или концерта. Таким образом, пространственное положение зрителя является составной частью действия, создающего игровое театральное пространство.

Интегративной характеристикой подобных трансформаций можно считать, по нашему мнению, иммерсивность. В последние годы в театральной критике и театроведческой литературе сложилось представление о том, что именно концепция иммерсивного театра открывает перспективы адекватного описания актуальных театральных процессов, в частности, театральных коммуникаций. Характерным признаком иммерсивного театра является непосредственное вовлечение зрителя в ход действия, провоцирование его к творческому соавторству.

Сам термин «иммерсивность» происходит от английского слова «immersive», которое означает – «создающий эффект присутствия, погружения». Иммерсивность сегодня можно отнести не только к сфере театра, «эффект зрительского погружения» и создания тем самым «новой реальности» являются в наше время универсальной характеристикой культуры. Возможности конструирования иной реальности являются критически важными для современной культуры, выполняющей функции некоего спасительного ковчега в условиях онтологической неустойчивости и декларируемой в радикальных версиях постмодерна идее «утраты реальности». Например, бодрийеровская версия замены реальности на гиперреальность утверждает, что референция отсутствует, что знаки ныне заменили реальность и взаимодействуют только между собой, создавая тем самым не референциальные, а виртуальные миры (См.: [2]). Трагическое ощущение потери реальности и соответственно невозможности традиционного зрительского эскапизма – бегства от реальности в условиях исчезновения самой этой реальности – вызывает к жизни иммерсивные практики.

Они начинают выполнять в культуре роль инструмента по созиданию новых реальностей, то есть создают возможность своеобразного нонэскапизма, а именно, бегства – не *от*, а *к* поискам (утраченной)

реальности. Особыми эффектами наделяется иммерсивность в театральном процессе. В отличие от других видов дополненной реальности (компьютерные игры, книги, коммуникация в социальных сетях), дополненная театральная реальность предполагает большую степень витальности, энергии задействованных актеров. Как справедливо заметили А. Г. Баканурский и Е. А. Баканурская: «Под иммерсивностью в данном случае следует понимать способность театрального артефакта погрузить аудиторию в собственный мир, посредством формирования интерактивной атмосферы в зрительном зале» [1. с. 10].

Иммерсивный спектакль ориентирован на ситуацию полного погружения реципиента в происходящее. Это театр вовлечения, где зритель не просто полноправный участник спектакля, а и участник создания принципиально иного текста, не похожего на «исходную» реальность. Иммерсивность при этом предполагает выведение зрителя из состояния пассивного реципиента, пришедшего в театр получить эстетическое удовольствие. Причем выведение зрителя из благодушного потребительского состояния иммерсивный театр обеспечивает разнообразным арсеналом (и милитарная коннотация тут отнюдь не случайна) средств. Это может быть, например, вербальное обращение к зрителю, что имеет свою укорененность еще со времен авангардного театра (вспомним, например, революционный театр 20-х годов XX века, «синеглазых», театр Б. Брехта и т. п.). Но кроме него в иммерсивном театре практикуются и невербальные формы прямой коммуникации актеров со зрителем – например, возможно изменение привычно ожидаемой зрителем локации, лишение зрителей визуальных контактов, надевание им на глаза повязки, запрет на любое общение зрителей между собой, и, напротив, принуждение к телесным контактам. В иммерсивном театре нормой становится, например, осуществление тактильных провокаций: прикоснуться, обнять, сесть на колени, поцеловать, все это призвано спровоцировать зрителей стать непосредственными участниками сценического действия, в котором исполнительские и зрительские функции тесно переплетены. Активно используются в иммерсивном театре и вербальные провокации. Особенностью композиций Пины Бауш, например, было не только включение в хореографический текст разговорных фрагментов, но и создание с их помощью дополнительных коммуникативных связей со зрителями. «...артисты можуть звернутися до глядачів з такими провокаційними запитаннями: “Якщо ви б кохалися, скільки б дітей ви бажали мати? Якщо поряд з вами нема коханого, чи не хочете піти зі мною за куліси?”» (цит. по: [8, с. 188]). Такие, шокирующие традиционного зрителя методы воздействия, частично блокируют рациональный дискурс реципиента и активируют его способности к мысленному конструированию

инных реальностей.

Иммерсивный театр относят к жанру *site-specific theatre*. Спектакли этого жанра отличает необычность локаций. Это может быть, например, территория рынка (креативным было исполнение филармоническим оркестром и хором оперного театра «Оды к радости» Бетховена на знаменитом одесском Привозе в 2014 г.), вокзала, заброшенных индустриальных зданий (в таких естественных декорациях проходят события Гоголь-феста).

Еще одной особенностью иммерсивного театра является соединение в одном спектакле элементов собственно театра, перформанса, авангардной хореографии, видео- и аудиоинсталляций. Собственно, такая размытость жанровой чистоты, смешение разнородного, использование новых технологий стало для современного музыкального театра общим местом: ни одна из постановок знаковых театров не обходится без эксплуатации этих элементов. В «Турандот» Баварской национальной оперы зритель через заранее выданные специальные очки наблюдает в кульминационные моменты «выплывающие» на него в зрительный зал 3D-проекции главных персонажей. В оперном театре Бергамо постановка той же «Турандот» активно включала инсталляцию из свитков с каллиграфическими китайскими иероглифами. Они выступали как пустое означаемое, создавая для зрителя дополнительный момент интриги. И мы не пасем задних. В одесской «Турандот» важной составляющей театрального действия является видеопроекции и перформанс, «оживляющий» фантомных персонажей.

Безусловно, в подобных постановках присутствуют элементы иммерсивности. В полной же мере иммерсивность в театре предполагает более тесную, радикальную, иногда доходящую до агрессивной принудительности включенность зрителя в спектакль. Это обеспечивается определенной постановочной стратегией, в которой зритель является необходимым актором. Перед началом спектакля зрителей разделяют на небольшие группы и им предлагается выбрать один из выверенных режиссером маршрутов, то есть одну из сюжетных линий, и участвовать в ее реализации, а иногда и влиять на нее. В результате, спектакль складывается из отдельных сюжетов примерно так, как кусочки смальты складываются в мозаику. Зритель таким образом активно включен в коммуникацию: реагирует на действия актеров или прямо обращенные к нему вопросы и просьбы. В иммерсивных променадах-постановках зритель получает возможность прожить собственную историю. В спектаклях британского режиссера Феликса Баррета и хореографа Максина Дойла «Sleep No More» и «The Drowned Man: a Holliwood Fable» публика перемещается вслед за исполнителями, достаточно быстро вовлекаясь в действие. В обоих спектаклях

зрителям предлагается закрыть лица белыми венецианскими масками и в молчании следовать за актерами. Еще одним режиссерским требованием является разведение зрителей по таким группам, где не будет знакомых между собой людей. Театральные критики справедливо усматривают в этом своеобразный вариант инициации. «Тишина и белый цвет венецианской маски представляют семантический намек на инициационное умирание публики в реальности, расположенной за пределами театрального действия, и воскрешение ее в образе переродившегося участника игровой мистерии. Зритель как бы принимает на себя функции медиатора, преодолевающего границу между реальностью и игровой иллюзией, которую он ... конструирует сам для себя» [1. с. 17]. В этом отношении иммерсивный театр можно рассматривать как своеобразное возрождение в превращенном варианте форм архаических мистерийных практик, сыгравших такую значительную роль в истории культуры. Собственно, и сам театр возник, как мы помним, из дионисийских мистерий. Исследователь может легко обнаруживать в дионисиях своеобразные архетипы иммерсивности: и променады-действия, и отсутствие «четвертой стены», и размытость демаркации различных типов актеров, и элементы перформансов.

Одним из самых известных иммерсивных спектаклей является уже упомянутая нами знаменитая постановка «Sleep No More», в основе которой лежит «Макбет» Уильяма Шекспира. «Спектакль идет в огромном заброшенном пятиэтажном отеле McKittrick, который порой напоминает бесконечный лабиринт из вдруг материализовавшихся ночных кошмаров. При входе всех пришедших просят надеть белую венецианскую маску, которую они обязуются не снимать в течение всей постановки. Зрители оказываются предоставлены сами себе в обстановке психиатрического отделения, кладбища и отеля 30-х годов, где перформанс и инсталляция встречаются с site-specific-хореографией» [4]. В отличие от традиционного театра здесь желательно то, что в привычном театре запрещено: зрителю можно и нужно вступать в контакт не только с декорациями и реквизитом, но и с актерами.

Иммерсивный спектакль безусловно предполагает многослойность действия, ризомный его характер, включенность в действие зрительской и актерской телесности, настроенность актеров на конституирование собственных виртуальных миров. Таким образом, иммерсивный театр формирует новое синергетическое пространство, в котором санкционированы условия для личностной самореализации.

Список использованной литературы

1. Баканурский А., Баканурский Е. Иммерсивный театр // Аркадия. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал.– № 2 (43).– Одеса: ОНПУ, 2015.– С. 7–17.
2. Бодриар Ж. Симулякры и симуляция / пер. з франц. В. Ховхуна.– К.: Основи, 2004.– 230 с.
3. Бурдьё П. Поле литературы / <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury>
4. Ковальова А. Иммерсивный театр. Что это такое и на что сходит в Москве / <http://www.sncmedia.ru/entertainment/immersivnyy-teatr-cto-eto-takoe-i-na-cto-skhodit-v-moskve/>
5. Ковалева Н., Левченко В. Прагматика современного музыкально-драматического искусства: расшатывание зрительской идентичности // Проблемы культурной идентичности в актуальном мистецтві та музейній практиці.– Одеса: ОНПУ; МСМО, 2016.– С. 23–25.
6. Ковалева Н., Левченко В. Трансформация базовых концептов в эстетической критике эпохи модерна // Філософія та гуманізм. Вип. 1 (3).– Одеса: ОНПУ, 2016.– С. 66–74.
7. Ковалева Н., Левченко В. «Ублюдки в опере», или аномативность как норма в современном музыкальном театре // Дόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 1 (25).– Одеса: Акваторія, 2016.– С. 153–163.
8. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст.– Харків: ХДАК, 2007.– 344 с.
9. Ямпольский М. «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира». Интервью о границах искусства, формах его легитимации и конце большого стиля // Постнаука.– 19 июня 2015 / <https://postnauka.ru/talks/48454>
10. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.– NY&L.: Routledge & Kegan Paul, 2003.– 613 p.

Ніна Ковальова, Віктор Левченко

ІММЕРСИВНОСТЬ ЯК МЕХАНІЗМ СТВОРЕННЯ НОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Статтю присвячено дослідженню феномену іммерсивності як актуальної особливості та механізму сучасних арт-практик. Виявлений зв'язок між актуальними глядацькими запитами в сучасній культурі та іммерсивністю як механізмом створення художньої реальності та відповідних нових форм театральних комунікацій. Особливу увагу приділено розгляду феномену іммерсивного театру. Дослідження базується на концепціях П. Бурдьє та Ж. Бодріяра.

Ключові слова: іммерсивність, іммерсивний театр, художнє виробництво, художня комунікація.

Nina Kovaleva, Viktor Levchenko

IMMERSIBILITY AS THE MECHANISM OF NEW ARTISTIC REALITY CREATING

The article is devoted to the investigation of the phenomenon of immersion as an actual feature and mechanism of modern art practices. The connection between actual inquiries in modern culture and immersion as a mechanism for creating an artistic reality and new forms of communication in it is revealed. The principle object of the investigation is the phenomenon of immersive theater. The studying is based on the ideas of P. Bourdieu and J. Baudrillard.

The immersive performance is focused on the situation of a full immersion of the recipient into event. Immersion means that the viewer is taken out from position of the passive recipient who has come to the theater for receiving the aesthetic pleasure. The immersive theater provides a great arsenal of tools for the removing of the viewer from consumer position. There are verbal appeals to the viewer and non-verbal forms of direct communication of actors with the viewer. For example, it is possible to change the location expected by the viewer, depriving viewers of visual contacts, putting bandages on their eyes, prohibiting any communication between spectators. In the immersive theater we can see the implementation of tactile provocations such as touching, hugging, kneeling, kissing. All of this is provoked the audience to become direct participants in the stage action, in which performing and spectator functions are closely intertwined.

The authors of the article demonstrate that immersive performance presupposes a multilayered action, its rhizome nature, involvement of the spectator and actor's corporeality into the action, the mood of actors for the constitution of their own virtual worlds. Thus, the immersive theater forms a new synergetic space in which conditions for personal self-realization are sanctioned.

Keywords: immersion, immersive theater, art production, art communication.

References

1. Bakanurskij A., Bakanurskij E. (2015) Immersivnyj teatr [Immersive theater] *Arkadija. Mistectvoznachij ta kul'turologichnij zhurnal*, # 2 (43), Odesa, ONPU, pp. 7–17.
2. Bodrijar Zh. (2004) Simuljakry i simuljacija [Simulacra and simulation], per. s franc. V. Khovkhuna, Kyiv, Osnovy, 230 p.
3. Burd'e P. Pole literatury [The Field of literature], <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury>

4. Koval'ova A. (2016) Immersivnyj teatr. Chto jeto takoe na chto shodit' v Moskve [Immersive theater. What is it and on what to visit in Moscow], <http://www.sncmedia.ru/entertainment/immersivnyy-teatr-chto-eto-takoe-i-na-chto-skhodit-v-moskve/>
5. Kovaleva N., Levchenko V. (2016) Pragmatika sovremennogo muzykal'no-dramaticheskogo iskusstva: rasshatyvanie zritel'skoj identichnosti [Pragmatics of modern musical and drama art: shaking of spectator identity], *Problemi kul'turnoi identichnosti v aktual'nomu mistectvi ta muzejnij praktici*. Odesa, ONPU; MSMO, pp. 23–25.
6. Kovaleva N., Levchenko V. (2016) Transformacija bazovyh konceptov v jesteticheskoy kritike jepohi moderna [Transformation of basic concepts in esthetic critique of modern epoch], *Filosofija ta gumanizm*. vip. 1 (3), Odesa, ONPU, pp. 66–74.
7. Kovaleva N., Levchenko V. (2016) "Ubljudki v opere", ili anornativnost' kak norma v sovremennom muzykal'nom teatre ["Bastards in the opera", or anornativity as norm in contemporary musical theatre], *Δόξα / Докса. Zbirnik naukovih prac' z filosofiji ta filologiji*, Vip. 1 (25), Odesa, Akvatorija, pp. 153–163.
8. Chepalov O. I. (2007) Khoreohrafichnyy teatr Zakhidnoyi Yevropy KhKh st. [Choreographic Theater of the Western Europe in the XXth century], *Kharkiv, KhDAK*, 344 p.
9. Jampol'skij M. (2015) «Nikakogo iskusstva ne sushhestvuet, est' raznye antropologicheskie praktiki postizhenija mira». Interv'ju o granicah iskusstva, formah ego legitimacii i konce bol'shogo stilja ["No art exists, there are different anthropological practitioners of comprehension of the world". An interview about art borders, forms of his legitimation and the end of big style], *Postnauka*, 19 ijunja 2015 / <https://postnauka.ru/talks/48454>
10. Bourdieu P. (2003) Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, NY&L., Routledge & Kegan Paul, 613 p.