

# СОВРЕМЕННОЕ ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО



Академия наук СССР

Институт  
истории искусств  
Министерства культуры  
СССР

# СОВРЕМЕННОЕ ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО

К КРИТИКЕ  
БУРЖУАЗНОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ  
XX ВЕКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» · МОСКВА 1972

Редакционная коллегия:

Г. А. НЕДОШИВИН, Б. И. ЗИНГЕРМАН, В. Г. КЛЮЕВ

ных», которые «не падают, не жмут, а сыты бывают», новые левые несколько иначе понимают растворение искусства в жизни. Поскольку цель жизни — экстаз, причем высшим типом экстаза является экстаз коллективный, где индивидуальное переживание усиливается аналогичным переживанием всех остальных, становится «восторгом», постольку задача искусства — в том, чтобы максимально способствовать возникновению и усилению этого состояния. Моделью оказывается здесь действие, производимое на публику некоторыми видами поп-музыки, доводящее людей до того, что они — в спонтанном «порыве» — начинают крушить все вокруг<sup>28</sup>. В соответствии с этой установкой (и этой моделью) происходит некая переоценка ценностей в пределах существующей системы искусств. На первое место выдвигаются те из видов искусства, которые — все равно, какими способами, эстетически или нет (лучше даже неэстетическими, так как в них меньше пресловутой «идеологии»), — вызывают максимальный экстаз у максимального количества публики. Экстаз, свидетельствующий о том, что у людей состоялось высвобождение «революционных потенций», сдерживаемых их повседневным, то есть отчужденным, существованием, что произошел очередной акт бунта против всех и всяческих форм отчуждения.

Результат этого акта, в общем, имеет мало значения. Разнесут ли при этом зрительный зал или организуют демонстрацию, забросают ли исполнителей тухлыми яйцами, а вместе с ними и администрацию — это все равно. Важно, что бунт состоялся, что в этот насковозь отчужденный мир ударила молния неотчужденного коллективного порыва. Или, если мы воспользуемся термином Бердяева (который в своей «Эсхатологической метафизике» как бы предвосхитил идеологию новых левых), состоялся «прорыв» из временного — в вечное, «прыжок» из «мира дольного» в «мир горний» (правда, новые левые сделали бы здесь небольшую поправку, сказав, вслед за Сартром, «мир горний» — ничто, небытие). Ну, а в свете этого искомого результата делаются несущественными, исчезают различия между одним или другим типом деяния, совершаемого, скажем, на подмостках театра: будет ли это выступление битлов или демонстрация процесса тщательного «раскраивания» на мелкие кусочки музыкального инструмента, например — пианино. Важно одно: чтобы акт, совершаемый на подмостках (да зачем, собственно, они нужны — эти подмостки: просто в толпе), вызвал бы массовый экстаз и сам без остатка растворился бы в нем<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Специально об этом см. в моей статье «Движение «новых левых» и музыкальный авангард». — «Советская музыка», 1970, № 4.

<sup>29</sup> О том, какое отражение получает эта тенденция в эстетике, в частности — в музыкальной эстетике Запада, см. упомянутую статью «Движение «новых левых» и музыкальный авангард».

сознания. Адресованная создателям, теоретикам, организаторам массового искусства, такая критика обнаруживает уязвимость непрактичности, плохого знания жизни, навязчивой дидактики.

О переоценке возможностей элитарного искусства, каким его хочет видеть радикализм Адорно, справедливо пишет Ю. Н. Давыдов: «Все еще остается нерешенным один вопрос: а возможно ли обретение надежды «по ту сторону» безнадежности, доплывет ли корабль «нового искусства» до «того берега», обретет ли художник, посвятивший себя этому искусству, луч новой надежды «на дне» глубочайшего отчаяния, взорвется ли ад «позднекапиталистического» общества, если у «обыкновенных средних» людей отнять всякую надежду, все идеалы, — поскольку их ассимилирует коварная «индустрия культуры?»<sup>13</sup>

На вопрос о том, правомерна ли абсолютная безнадежность «по эту сторону», — пусть даже и продиктованная идеей неприкрашенной правдивости, — на этот вопрос искусство отвечает убедительнее, чем теория искусства. В той мере, в какой искусство остается самим собой, оно отвечает: «нет». Ибо сама природа художественного мышления, если она не искажена до омертвления, не вытеснена чем-то иным, не терпит однозначности. Искусство одарено зрением, способным схватывать и другие грани целого, и уже одно это проливает свет надежды. Именно это, и только это спасает многое в современном западном искусстве от той судьбы, которую сулил бы им радикализм в духе Адорно, если бы он был представлен в своем чистом виде.

Сказанное вполне применимо и к «функциональной» музыке. Все негативное в ней, о чем шла речь выше, — непреложный факт. Не может быть никаких сомнений в достоверности и ценности критических наблюдений Адорно в этой области, каждое из которых заключает в себе актуальную проблему.

При этом несомненно и другое: здесь, как и в искусстве противоположного полюса, явления редко предстают в «чистом» виде, адекватном теоретической модели Адорно. Они сложнее. Соответственно усложняется и задача определения их сущности, их реального функционирования.

...У Джимми Портера, героя известной пьесы Осборна, ярость выражена не только в словесных атаках, но и в «диких» звуках его любимого джазового инструмента — трубы. «Сумасшедший дом, зверинец» — так воспринимает обиталище Портеров благовоспитанная Хелина, и для нее звуки, доносящиеся из комнаты Джимми, — как бы эмблема этого одичания. «Он играет так, словно хочет убить кого-то своей игрой, — очевидно меня», — говорит Хелина, очень точно определяя один из важных стимулов музицирования Джимми. В его оглушительной игре, как и в издеватель-

ских филиппиках, проявляется дерзкая нелояльность, жажда оскорбить респектабельность, по возможности спровоцировать скандал («Он дождется того, что скоро вся улица начнет барабанить к нам в дверь», — говорит Элисон). Этот стимул уже сам по себе достаточно сложен: возведенная в принцип грубость, элементарное хамство, которое совершенно очевидно в сценах Джимми с Элисон (I-е действие), соединяется в нем с решимостью и бескомпромиссностью бунта. Но в музыкальных склонностях Джимми есть и нечто иное. Звуки джазовой музыки — их интенсивность, «пронзительность», яростная эмоциональность — антитеза той беспробудной будничной скуке, которая томит Джимми из вечера в вечер за чтением надоевших газет. «Боже мой, как я истосковался по самому простому человеческому чувству, да, просто чувству», — восклицает Джимми. «Почему бы нам не разыграть небольшое представление? Давайте вообразим, что мы обыкновенные люди и что мы действительно живем на этом свете. Ну хотя бы короткое время... Давайте вообразим, что мы люди...» «Простое человеческое чувство!» Джимми, хоть и проговаривается о своей мечте, но на самом деле колючая проволока скептицизма не дает ему прикоснуться ко всему этому непосредственно (упаси боже согрешить простодушием или чувствительностью). Возможна лишь игра, условное олицетворение (игра в медведя и белочку) или гротеск, самопародирование. Поэтому Джимми ищет отдушину в эстрадном шутовстве. Вот он предлагает воображаемому слушателю выступление комической пары, и приятель Клифф в тон ему объявляет: «Отчаянное веселье! Дикие пляски! Безумный смех!» Такова маска, которой прикрывает Джимми свою уже нереализуемую жажду «простого чувства». Но ведь таков же комплекс внутреннего и внешнего в музыке пронзительно завывающей трубы: смесь патетики и озорства, скандала и «крика души», жаждущей самовыражения.

Кем стал бы Джимми Портер, если бы ликвидировал свою лавочку и отдался внутренним побуждениям? Скорее всего — эстрадником-битлом. И в этом случае Осборн оказал бы значительную помощь социологам поп-музыки.

Явление битлов, как и все вообще движение бунтующей молодежи 50—60-х годов, наилучшим образом свидетельствует о сложности социологического анализа современности. Перед глазами наблюдателя возникает пестрая картина, полная поистине чудовищных противоречий и парадоксов. Польский исследователь, наблюдавший американскую действительность в начале 60-х годов, писал: «Битники... очень разнятся между собой в выборе лекарств для лечения нового «зла века». Есть такие битники, которые видят спасение в разгуле стихии, в несдержанности поступков, что не так уже редко приводит их на путь преступлений». Другие «ищут решений в католической теологии, в мистицизме, а иные — в последнее время их стало очень много, особенно в

<sup>13</sup> Ю. Давыдов. Негативная диалектика «негативной диалектики» Адорно. — «Советская музыка», 1969, N 4, стр. 111.

Нью-Йорке, — исповедуют буддизм и ждут «сатори», т. е. откровения, которое принесет им мудрость, понимание и примирение с миром... Позитивные программы различны, но негативный пункт один и тот же. Битники не принимают мир в его нынешнем виде — мир, в котором они живут, но за который не несут ответственности»<sup>14</sup>.

Главная трудность связана, однако, не с отмеченной пестротой движения, но с тем, что разное в нем неразрывно слетается и не поддается простой дифференциации, как если бы перед нами была колба с водой и жидким маслом. Один из героев романа Джека Керуака «На дороге» говорит: «Я люблю сумасшедших, таких, которые бешено хотят жить, бешено хотят говорить, бешено хотят спастись, которые хотят сразу иметь все, которые никогда не зевают и никогда не говорят пошлостей, а всегда горят, горят, горят!». Из настроения, выраженного в этой анархической тираде, проистекает многое — от бессмысленного самовозбуждения и сублимации до организованных акций социального протеста. Необходимо видеть разнонаправленность такого рода проявлений, но нельзя игнорировать всюду присутствующих общих источников общей психологической настройки, что особенно важно при рассмотрении искусства. Ведь перед нами порою одни и те же люди. Сегодня их объединило сенсационное выступление новейшего эстрадного коллектива. Завтра их впечатления от той же музыки соединятся с бурным выражением гражданских чувств.

Именно так и произошло, например, в августе 1969 года на фестивале поп-музыки в Вудстоке (штат Нью-Йорк). Около полумиллиона юношей и девушек расположились в палатках, сараях, под открытым небом. Не умолкали транзисторы и гитары. Выступал один из новейших модных ансамблей с экстравагантным названием «Самолет Джефферсона». Песенный девиз этого ансамбля, звучавший в его программах: «Смотрите, что делается на улицах. Идет революция, идем к революции». В то же время бойко шла торговля наркотиками. Американская печать, назвавшая этот фестиваль «крупнейшим эпизодом в истории», отметила его, главным образом, не как очередное развлекательное сборище, но как факт сплочения молодежи, усиления в ее среде «чувства локтя». По словам рецензента журнала «Тайм», «рок-фестиваль стал своего рода эквивалентом политического форума для молодежи», ибо «молодые люди, не колеблясь, заявляют, что самое рациональное и технически развитое общество привело к расизму и бессмысленной войне в джунглях Юго-Восточной Азии»<sup>15</sup>.

Мы отнюдь не хотим довериться благополучному тону этой информации. Магически заражающий характер некоторых видов современной поп-музыки, их перерастание в «вакхические» буй-

<sup>14</sup> *Ежи Теллиц*. Кино и телевидение в США. Перевод с польского. М., 1966, стр. 149.

<sup>15</sup> Цит по: «Огонек», 1969, № 38, стр. 6.

дожественного произведения. Но всякое попользование обращаться с этой материей «напрямик» — рассекать неделимое и отождествлять неадекватное — в научном отношении бесплодно.

Действительное объяснение некоторых загадок и парадоксов в судьбе джаза — удивительного диапазона его падений и взлетов, странной разнонаправленности его социальных и психологических воздействий — задача весьма сложная. Она поддается решению лишь при глубоком внимании к джазу как к феномену искусства, вовсе не моделирующему, но специфически опосредующему жизнь. О многом говорят происхождение и развитие джаза. Разработка этого вопроса в современной научной литературе помогает понять и внутренние перемены, гипертрофию некоторых аспектов в жизни джаза, и многообразие связанных с этим общественных реакций.

Очень важно разобраться и в стилистической реформе джаза. В техническом отношении она достаточно подробно выяснена. Совершенно очевидно и то, что в истории массовой городской музыки за последние приблизительно сто лет это была реформа первостепенного значения. Независимо от эволюции джаза, как такового, реформа эта так или иначе повлияла на все области популярного музыкального искусства. И влияние это уже теперь не объяснишь модой, ведь моды много раз менялись, но некоторые элементы, возникшие в джазовой музыке, сохранили свое устойчивое влияние. Что же именно оказалось в джазовой реформе жизнеспособным, психологически и художественно необходимым для современной массовой музыки? Что вошло, а что оказалось преходящим? И какова действительная художественная емкость этих стилистических приобретений?

Пытаться хотя бы сжато развить эти проблемы в рамках данной статьи уже не представляется возможным.

#### 4.

Условия, сложившиеся после второй мировой войны, вызвали новые перемены. Снова «по кругу» устремились некоторые живые творческие импульсы.

В области популярного музыкального театра все более стал выдвигаться мюзикл. Судя по тем немногим образцам, которые известны автору этих строк, мюзикл не имеет единой эстетики и установившейся традиции. Он широко использовал эффектную зрелищность оперетты-ревю, самые разнообразные жанры и выразительные средства музыкальной эстрады (включая и джаз). Вместе с тем американский мюзикл, начиная с 50-х годов (особенно после «Вестсайдской истории» Бернстайна, 1957), в ряде случаев проявил заметное тяготение к серьезной сюжетике, к углублению реалистических элементов. Наметилось использование эле-

ментов оперного искусства, которые в ином драматургическом контексте, освобожденные от некоторых сковывающих условностей, обнаружили новые возможности.

На музыкальной эстраде джаз явно уступил свое лидерство солистам-песенникам. Центральной фигурой становится исполнитель песен, чаще всего тесно связанных с народной традицией. В США большое влияние приобретает движение «фолкников», среди которых многие выдвинулись, в частности, как продолжатели искусства Поля Робсона, пропагандисты «песен протеста». Напомним прежде всего имя Пита Сигера — основоположника современного политического фольклора Америки. Назовем Вуди Гафри, Джоан Байз, Джерри Силвермена, Боба Дилана. В Англии к тому же направлению примыкают певцы Леон Россельсон, Берт Дженш, Джонни Хендл. Во Франции наблюдается новый подъем искусства шансонье: вслед за Морисом Шевалье, хранителем старой традиции французской песни, завоевывают широчайшее признание Эдит Пиаф, Серж Реджани, Жильбер Беко и др. Непосредственным продолжением явилось возникшее в Англии в 1960 году движение песенников-битлов, вскоре получившее мировое распространение.

Исключительно велико значение новых песен гражданского протеста. Как известно, этот род массовой музыки имеет прочную традицию — и дальнюю (песенники французских революций) и близкую (прежде всего опыт антифашистской песни периода Сопrotивления). Создатели политической песни, как и прежде, вдохновлены мыслью и страстью дня сегодняшнего. Их темы — те же, что бурлят на страницах печати, в диспутах молодежи, на демонстрациях: борьба за мир, борьба за права народов против узурпации этих прав, протест против войны во Вьетнаме. Песни гражданских чувств являют собой резкую противоположность стихии массового развлекательства, движимой коммерческими стимулами. Юная Джоан Баз стала знаменитостью без всяких усилий со стороны рекламы. Она покорила многотысячную аудиторию только своей правдивостью, умноженной на талант, то есть силу художественного воздействия. Последнее необходимо подчеркнуть. Талантливейшие из творцов гражданских песен создают не примитивные агитки, но песни, способные взволновать сердце слушателя. Они ищут контакта с аудиторией на путях искусства, чутко улавливая в сегодняшней массовой музыке все живое, обладающее действенной выразительной силой. Не удивительно поэтому, что создатели «песен протеста» пользуются в своем творчестве некоторыми художественными находками джаза и новейшей поп-музыки.

Среди певцов молодого поколения многие вышли из демократической среды, были музыкантами-любителями, украшавшими досуг таких же точно, как они, молодых людей и хорошо знавшими, для чего нужна им песня. Стоит прислушаться к рассказам



этих артистически впечатлительных людей (в частности, некоторых французских шансонье) об их юности. Возникают картины, столь же обыденные, сколь и значительные по своему смыслу: они ведут нас к глубинным истокам искусства.

...Жизнь унылой улицы какого-нибудь рабочего поселка вдруг словно озарялась звуками гитары, напевами бродячих музыкантов. Особое очарование таили в себе песни цыган. В них, как казалось, звучали боль и тоска погруженных в ночную темень кварталов. Но вместе с печалью они несли утешение и надежду. Эти песни улицы, порою яркие, как цветы, неиссякаемые в своем чувстве жизни — и в веселье, и в нежности, и в гневе,— внушали веру в иное, лучшее будущее, которого нужно дожидаться, которое необходимо отвоевать.

Песня, способная откликнуться не только на боль и тоску, но и стать вестником надежды, никогда не умиравшая, вновь стала особенно нужной в годы войны и в последующие годы.

И, конечно же, она явилась и развивалась в обличьях своего времени, в той или иной степени слившись с элементами модной эстрады, отстаивая себя и одновременно подыгрывая дешевому вкусу. Новая песенная эстрада уже давно пошла «по кругу». Давление рекламы, шум и суeta сенсационных успехов, психоз подражаний, стихия массового развлекательства — все это уже в немалой степени исказило собственно творческие побуждения (эклeктика, внутренняя разногoлoснцa совершенно очевидны в творчестве музыкантов-битлов, в движении американского «нового рока»).

Впрочем, «круг» еще не завершен, чем, видимо, и объясняется сбивчивость и противоречивость критики новой эстрадной музыки Запада.



Подведем итоги. Массовая музыкальная культура в странах капиталистического Запада — арена, где сталкиваются (чаще всего скрыто) противоборствующие силы. В узком плане их можно определить как борьбу не-искусства с искусством. В широком социально-психологическом плане — как борьбу духовно-творческого начала, общечеловеческой «доброй воли» против враждебного им принципа «потребительского общества», иначе говоря — против антидуховной, античеловеческой природы буржуазного строя.

Факт этой внутренней борьбы нередко игнорируется. В одних случаях создается картина мнимого благополучия, а искаженное, неполноценное, порочное оправдывается как необходимый вариант современного и актуального в искусстве. В других случаях, наоборот, уродливым социальным явлениям придается абсолютное значение, воздействие их рассматривается как всепоглощающее

нечто варварское. Ностальгия на гоночных машинах — какой-то изъяз логике.

В начале 1967 года модная западная молодежь сменила свою каждодневную «битниковскую» одежду на военную форму старого фасона, и битлы выпустили альбом «Одинокие сердца — джаз-банд сержанта Пеппера», на обложке которого знаменитый квартет щеголяет в униформе прадедов-эдвардианцев. Уже летом прадедовскую униформу сменили длинные цветные пиджаки в стиле «art nouveau». Осенью пришла мода на Индию, индийские ситцы и вообще все индийское, а весной 1968 года — с легкой руки авторов американского фильма «Бонни и Клайд» — 30-е годы нашего века стали определять стиль одежды, интерьеров, спектаклей, телепередач и, конечно же, фильмов. Затем появились френчи и фуражки «под Мао». Кино, телевидение и журналы резко укоротили весь цикл от начала и до конца моды, так что он приобрел гротескную стремительность.

Поспеть за модой в кино стало, в свою очередь, очень трудно. Бывает, правда, кстати чуть запоздать и сыграть на устарелости приемов и антуража, но это могут и не понять. Можно попробовать загадать моду чуть вперед. Однако вернее всего в беспорядке перемешать элементы разных — любых — стилей. Выбирать ведь есть из чего. И для ностальгии простор открыт. Чем больше броских фрагментов смешано вместе, тем меньше места остается для каких бы то ни было утверждений, для раздумий, для поисков своего стиля.

Так вот о Лелуше. Его второй знаменитый фильм «Жить, чтобы жить» (1967), при всей мягкости, акварельности красок и плавности переходов, агрессивно фрагментарен и оттого агрессивно бездумен.

Фрагментарность, иллюстративность как будто бы оправдываются профессиональностью героя. Он (Ив Монтан) — фотограф и тележурналист. (История искусства нашего века не знала еще такого обилия героев — фотографов и журналистов, как и героинь-манекенщиц, какое дает западный экран 1960-х годов.) Она (Анни Жирардо) — его жена. Он ей изменяет с юной американкой (Кандис Бэрген). Это повод показать с интересной операторской точки каток в Америке. Она (жена) едет с мужем в Амстердам, чтобы воскресить в памяти их медовый месяц (повод показать Амстердам в гамме Ван-Гога). Его посылают в командировку в Конго (повод вспомнить о Конго и показать муштру белых наемников), потом во Вьетнам, где его берут в плен партизаны (повод вспомнить о Вьетнаме и показать сцены вьетнамской войны, как инсценированные, так и документальные). Она совершенно потеряна (повод снять нервное лицо Анни Жирардо, отраженное в стеклах летящего в ночи поезда). Он тоже не спокоен, но живет все еще с американкой (повод показать сразу несколько супермодных помещений). Под конец он и она попадают на зимний

курорт (повод для нас, зрителей, побывать на прекрасном курорте), и, несколько поинтриговав героев и публику, режиссер примиряет давних друзей и супругов.

Параллельный монтаж показывает, с одной стороны, мирный и уютный дом журналиста и фотографа (в цвете) и, с другой стороны, избиение африканских пленных в тюремном застенке (в черно-белом изображении) и т. д., хотя какие тут могут быть параллели, не всем ясно: Лелуш в искусстве «живет, чтобы жить».

Игра с географическим пространством в этом фильме (как и в более позднем фильме Лелуша «Человек, который мне нравится», 1969) вполне «монтируется» с игрой со временем в «Мужчине и женщине» (или в фильме Лелуша «Жизнь, любовь, смерть», 1968). Режиссер не хочет отстать от времени и не хочет уступить ни пяди на карте мира, если его зрители сегодня об этой пяди слышаны. В фильмах Лелуша решающая роль принадлежит кинокамере. Камера же оправдывает все, что видит, и, как показал Антониони в «Блоу-ап», правды от нее одной не дождешься. Но, бывает, что правда и не нужна. Лелушу не нужны ни правда, ни вымысел, он выбрал «ничью землю», где ни правды, ни вымысла, а всего понемногу.

Все беды кинематографии, в которой К. Лелушу отводится роль лирика, У. Клейн (автор «Полли Маггу») выступает сатириком, а «Прелесть» и «Полуночный ковбой» Д. Шлезингера служат образцом социальной критики или даже кинофилософии — все беды этого модного и весьма оживленного ответвления современной кинематографии можно, думается, вывести из одной точки: самоустранение автора.

Ошарашенные «сумбуром» зрители часто ждут от авторов дополнительного разъяснения. Возникают пространные интервью, из которых мы только и получаем сведения о социально-критическом, сатирическом и прочих замыслах, предшествовавших созданию новых фильмов. Иногда с уст режиссера срываются признания неожиданные и красноречивые.

Майкл Уиннер, растолковав зрителям свой фильм «Никогда не забуду... — как его зовут?» и специально подчеркнув, что образ магната-самодура не должен вызывать у зрителя неприязни (напомним, что этому шефу героя принадлежит в фильме последнее и очень веское — его играет Орсон Уэллс — слово), высказывает такое напутствие: «У Эндрю Квинта (героя-бунтаря. — Д. Ш.) остается одна дорога к счастью — добиваться успеха, не выходя за пределы своего общества, не порывая с ним»<sup>24</sup>.

Итак, непрактичнейший герой — и практичнейший вывод. «Хэппи энда» в картине нет, но, как видите, он подразумевается: счастливое приспособление к окружающему «сумбуру», раст-

<sup>24</sup> «The Importance of Being... What's 'is Name? — «Films and Filming», 1968, February p. 4.

## СОДЕРЖАНИЕ

Г. А. НЕДОШВИН	Предисловие	5
Ю. Н. ДАВЫДОЗ	Экзистенциализм, левое искусство и новый левый экстремизм.	9
Д. В. ЖИТОМИРСКИЙ	Музыка для миллионов.	70
Т. И. БАЧЕЛИС	Счастливчик Бонд	103
З. В. ВОИНОВА	Театральный Бродвей: эскапизм или пропаганда?	133
А. С. БОГЕМСКАЯ	Движение протеста молодежи и итальянское кино	166
Д. П. ШЕСТАКОВ	Не поспешишь — людей насмешишь	180
Б. И. ЗИНГЕРМАН	Оливье в роли Отелло	198
В. И. БОЖОВИЧ	Кино и кризис личности	225

---

### Современное западное искусство

#### К критике буржуазной художественной культуры XX века

Утверждено к печати Институтом истории искусств Министерства культуры СССР  
Редактор издательства В. Р. Аронов. Технический редактор О. Г. Ульянова

Сдано в набор 11/X 1971 г. Подписано к печати 24/VI 1971 г. Формат 60×90<sup>1/16</sup>  
Бумага № 2. Усл. печ. л. 15. Уч.-изд. л. 15,5. Тираж 10000 экз. Тип. зак. 1697, Т-10604:  
Цена 1 р. 25 к.

Издательство «Наука». Москва К-62, Подсосенский пер., 21  
2-я типография издательства «Наука». Москва Г-99, Шубинский пер., 10

1 р. 25 к.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЛГУКА»