

Медкова Е. С., искусствовед, сотрудник лаборатории музыки
Института художественного образования РАО

Возможности педагогической интерпретации методологии иконографической и иконологической школы в преподавании Мировой художественной культуры

Аннотация: В настоящей статье рассмотрены возможности применения методологии иконографической школы искусствоведения и иконологии в структурировании процесса преподавания мировой художественной культуры в школе на базовом и профильном уровнях. Выявлены возможности включения в понятийный аппарат школьника таких понятий как символическая форма, скрытые символические смыслы, атрибутика и «память форм».

Ключевые слова: мировая художественная культура, культуросообразная модель иконография, иконология, символическая форма, скрытые символические смыслы, атрибуты, память форм, кросскультурные связи.

Пройдя через искус формы искусствоведения опять вспомнилось, но уже на новом уровне, о проблеме содержания и в связи с этим о символической сущности искусства и соответствующих формах передачи символического содержания. Суть вопроса и точное определение нового направления дал В. Н. Гращенков в статье «Жизненная судьба произведения искусства»: «Смысловая интерпретация произведений изобразительного искусства и архитектуры ныне чаще всего связывается с разными типами иконографического анализа, будь то традиционная иконография тем и образов или их более сложное символическое истолкование на нескольких семантических уровнях. Вариантом второго типа иконографии явилась иконография Варбургской школы, исследующая жизнь и пережитки античных образов и тем в европейском искусстве – через Средние века к Возрождению и Барокко. И чем ближе к Новому времени, тем индивидуальнее по своей смысловой структуре был такой иконологический анализ. Вскоре этот метод символично-семантического анализа был распространён за пределы классической традиции – на весь образный мир европейского искусства и на все виды, включая пейзаж и натюрморт. Такая всеобщая «наука об образах» – неважно, назовём ли мы её иконографией в современном значении этого понятия (то есть истолковательной, а не описательной), – стала главным инструментом анализа содержания произведений искусства»[1].

Создание **иконологической школы** связано с именами А. Варбурга, Ф. Закля и Э. Панофского. Параллельно с ними работал представитель венской школы М. Дворжака, который выдвинул тезис об истории искусства как «истории духа». Одновременно и независимо от них на так называемые «префигурации» (устойчивые композиционные схемы) обратил внимание И. Гантнер. Подобным методом без введения новой терминологии пользовался К. Кларк. Частично идеи иконологического направления разделял Э. Гомбрих. Философской базой иконологической школы стал труд Э. Кассирера «Философия символических форм». Кассирер, обобщив традиции символического истолкования культуры, идущие от Гегеля, Гёте и Шеллинга, в тезисе «человек – животное символическое», сформулировал идею о тотальности символической деятельности человека. Согласно Кассиреру, язык, миф, религия, наука, образы и символы искусства – это всё символические формы, созданные мышлением в процессе освоения мира, с помощью которых человек упорядочивает окружающий его хаос. Именно это стало фундаментом иконологии, которая рассматривает историю искусства как специфическую информационную структуру, обеспечивающую через трансляцию символических смыслов единство всей культуры человечества.

Несмотря на то, что иконологическое направление возникло в противовес засилью формального анализа в искусствоведении начала XX века, оно по существу не отрицало достижений своих коллег, но более концентрировалось на «проблеме интерпретации языка искусства и его содержания, поиске точек отсчёта в понимании автономности искусства и вместе с тем взаимосвязи с иными видами творчества и интеллектуальными усилиями эпохи»[2]. При этом, как справедливо отмечает А. Якимович, представителям иконологической школы «удалось создать такую дисциплину, которая отличалась редкостной комплексностью и широтой охвата материала, но всё же не была всеядной, не бралась за что угодно без разбору, а довольно ясно и вразумительно отбирала и выстраивала обилие «косвенной» информации. Иконология стала уделять особое внимание повторяющимся мотивам, которые переходят из эпохи в эпоху, передаются от художника к художнику, от одного вида искусства к другому. То было, в самом деле, методологическим спасением. <...>

Предмет был чрезвычайно обширен <...> и в то же время он имел форму, костяк, структуру и границы, ибо речь шла о мотивах повторяющихся, узнаваемых, воспроизводящихся вновь и вновь в истории искусства»[3].

До иконологии устойчивыми типовыми формально-сюжетными схемами традиционно занималась иконография, чья территория была очерчена медиевистикой. На иконе XIX века иконография была территорией отечественного искусствознания. Наиболее авторитетными фигурами были Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков, Д. В. Айналов, Н. П. Лихачёв, работавшие над проблемами раннехристианского, византийского и древнерусского искусства. Их заслугой, по мнению В. Н. Лазарева, было то, что они создали «классификационные схемы <...> научили нас разбираться в сюжетной стороне иконы и тем самым облегчили понимание её сложного идейного мира»[4]. Методология иконографии вытекала из специфики изучаемого предмета. Символическая природа искусства средних веков ни у кого не вызвала сомнения, а канонические иконографические схемы в церковном искусстве рассматривались как своеобразная сверхформа, сверхтекст, чья функция состояла в молниеносном воздействии на зрителя, который почти мгновенно воспринимал содержание священного изображения, с одной стороны, и его «святость», то есть принадлежность к другому миру, – с другой. Завоевание иконологии состояло в том, что в качестве сверхтекста они стали рассматривать не только Библию, но и всю совокупность античного наследия, которое, как показали исследования, прежде всего Э. Панофского, не исчезало, а только видоизменялось под действием обстоятельств в Средние века, а, начиная с Возрождения, вступило в плодотворное взаимодействие с христианской традицией. Разработанная иконологами теория «скрытого символизма» позволила рассматривать весь массив истории искусства, не исключая искусство реализма XIX века, как «упорядоченное здание символических смыслов»[5]. Мало того, именно представители иконологической школы впервые, опираясь на исследования З. Фрейда, показали, по верному замечанию А. Якимовича, «как в этом упорядоченном здании звучат голоса дочеловечности и докультурности, отголоски биокосмических энергий первобытного существования»[6]. Суть иконологии, по определению Панофского, состоит в том, что «История изображений (Die Gestaltungsgeschichte), говоря таким образом, даёт нам представление о способах, с помощью которых в ходе исторического развития возникают связи между чистой формой и конкретным предметным содержанием и выразительными средствами; история типов показывает нам способы, посредством которых в ходе исторического развития предметное содержание и выразительные средства соединяется с определённым смысловым значением; общая история духа (Geistesgeschichte), в конце концов, осведомляет нас о способах, посредством которых в ходе исторического развития смысловые значения (подобно понятиям языка и мелодических элементов в музыке) наполняются определённым мировоззренческим содержанием»[7]. Под предметным содержанием Панофский понимает, прежде всего, типовые предметно-феноменальные формы, то есть «такое изображение, в котором определённый предметный контекст так срастается с определёнными смысловыми значениями, что становится традиционным носителем именно этого значения, как, например, фигура “Геркулеса в львиной шкуре с палицей” или “Богоматерь с Иоанном под Распятием”»[8]. К предметному содержанию относятся так же повторяющиеся темы, сюжеты, атрибуты, символы, геральдические знаки, композиционные схемы и фрагменты этих схем. Выразительные средства искусства Панофский тоже считал символическими формами, документирующими определённый тип мировоззрения, что блестяще было показано им в таких сочинениях как «Перспектива как “символическая форма”», «История теории о пропорциях человеческого тела как отражение истории стилей» и др. Устойчивые элементы в искусстве, объединённые термином «память форм», рассматриваются представителями иконологии в качестве сущностной формы самого языка искусства. Крайне важным для методологии изучения искусства, с точки зрения профессора А. Стойкова, является положение Панофского о том, что общность философии, религии, политики и общественных отношений, культуры в целом, с одной стороны, и искусства – с другой, должна обнаруживаться не на основе принципа взаимного иллюстрирования и услужения, а на основе нахождения общности *внутренних значений и содержания* [9]. Блестящим примером этого методологического принципа стало исследование Панофского «Готическая архитектура и схоластика».

Структуру исследования произведения искусства как целостности Панофский представлял в виде трёхуровневой системы восхождения от конкретного к всеобщему. Предельно наглядно это представлено в таблице[10], приведённой в работе Панофского «Смысл и толкование изобразительного искусства»:

Предмет интерпретации	Вид интерпретации	Средства интерпретации	Коррективный принцип интерпретации (История традиции)
I . Первичный или естественный сюжет (А) предметный, выразительный, представляющий мир художественных мотивов	Доиконографическое описание – псевдоформальный анализ)	Практический опыт (и знание предметов и событий)	История стилей (исследование способов передачи через форму предметов и событий в различных исторических условиях)
II . Вторичный или конвенциональный сюжет, представляющий мир образов, нарратива и аллегорий	Иконографический анализ	Знание литературных источников (идентификация специфических тем и представлений)	История типов (исследование способов выражения специфических тем и представлений в предметах и событиях в различных исторических условиях)

			условиях)
III . Внутреннее значение или содержание представляющие мир «символических» смыслов	Иконологическая интерпретация	Синтетическая интуиция (знание сущностных тенденции человеческой мысли), обусловленная личностной психологической установкой мировоззрением интерпретатора	История культурных симптомов или «символов» (исследование того, каким образом сущностные тенденции человеческой мысли находили выражение в специфических темах и представлениях в различных исторических условиях).

Из таблицы видно, что исследовательская методология иконологии одновременно и аналитична, так как она информирует о том, когда и где подобные темы в специфичных формах и мотивах были использованы; и синтетична, так как не только фиксирует, но и предполагает интерпретацию иконографии. Она отнюдь не отвергает ни жизненный опыт, ни методологию формального анализа, а скорее добавляет или надстраивает ещё один уровень в конструкции познания феноменов искусства.

Пановский поставил весьма актуальную проблему исторического времени существования истинного произведения искусства – то, что взято и ассимилировано им из предыдущего художественного наследия и опыта, его так называемую предродовую жизнь, и то, какое воздействие оказывает это произведение на современников и потомков. Формы, сохраняющие остаточные смыслы изначального образца, ведут как художника, так и зрителя к стилистическим пластам, уходящим в прошлое вплоть до древности. А в последующей жизни произведения заключена мера его новаторства, оригинальности и общечеловеческого содержания.

Использование принципов и методологии иконографии и иконологии даёт возможность наполнить реальным смыслом ряд положений культуросообразной модели в области художественно-эстетического образования и разработать конкретные методики работы с учащимися в духе означенной модели. Прежде всего это касается содержательного наполнения ряда положений «культурно-исторической» проекции человеческого развития (инкультурация у М. Мид, «вращение в культуру» у Л. С. Выгодского)[11], взятой за основу культуросообразной модели. При реализации культурно-исторической перспективы развития ребёнка авторы культуросообразной модели ориентируются на развивающий потенциал таких понятий, как «смысл и ценность» («форма репрезентации опыта в сознании»), символ («форма репрезентации социокультурного текста») и «смысловое поле» («способ заданности образа мира субъекту»)[12]. Как мы видим, предметное поле вышеозначенной модели образования совпадает с перспективой рассмотрения феноменов искусства иконологией. В качестве фундирующего понятия в обоих случаях взят символ. По определению русского философа Г. Г. Шпета, «символ – творчески-пророчесствен и неисчерпаемо бесконечен»[13]. Именно в этих свойствах символа находится точка единения процессов развития культуры в целом и частного фрагмента развития отдельно взятого индивидуума. Неиссякаемый источник творческого потенциала и открытая перспектива развития одинаково нужны как культуре, так и каждому человеку и в особенности детям, чья своеобразная картина мира уже на ранних этапах не чужда целостному, синкретическому символизму.

При всей сложности иконологического метода он вполне доступен учащимся не только на уроках МХК, но и на уроках ИЗО в младшей и средней школе. Дело в том, что определёнными базовыми знаниями о «памяти форм» обладают все дети ещё в младшем школьном возрасте (если не раньше), которые ознакомились в детстве со сказками. Всем известно, что боги и герои мифологии, эпоса, сказок, литературных произведений типа фэнтези обладают предметами с особыми волшебными свойствами, которые не только помогают им выполнять их функции, но и зачастую содержат в себе, символизируют их жизненную силу. Эти предметы являются постоянными атрибутами персонажей, которые или сопутствуют им, или замещают их. Сказочные атрибуты могут стать первым уровнем в той массе выделяемых иконологией «повторяющихся форм», с которыми знакомятся и начинают осознанно оперировать учащиеся, сюжеты сказок и детской авторской

литературы – вторым. При этом, при отборе феноменов искусства выбор, согласно мнению авторов культуросообразной модели, должен падать на произведения специфического «визионерского типа», которым «свойственна ярко выраженная семантическая многомерность и переплетение разных мотивов, связуемых единой квинтэссенцией <...> Каждое из них задаёт специфическое гетерогенное мифологическое пространство – “воображаемый мир”, или “паракосм”, открытый безграничной смысловой интерпретации со стороны ребёнка. ...в процессе такой интерпретации дети исподволь сталкиваются с необходимостью постановки и разрешения в образном плане ряда проблем универсального (“вечного”) характера (отличие живого от неживого, сущности жизни и смерти, истоки эстетических представлений и др.)»[14]. Например, рассмотрение такого атрибута как веретено из сказки «Спящая красавица», которая по классификации В. Проппа относится к волшебным, может вывести не только на проблемы жизни и смерти, но и потянуть впоследствии за собой целую цепочку образов высокого бытийного уровня обобщения, появляясь то в руках славянской богини Макоши, то греческих мойр, то прях с картины Д. Веласкеса «Пряхи» или загадочной женщины на картине А. Руссо «Пейзаж с пряхой и коровами» и т. д.– вариативность ряда неисчерпаема. Каждое из этих произведений выводит на свою сложную ветвящуюся систему культурных ассоциаций, понятий и художественных образов. Подобный подход значительно расширяет возможности преподавания изобразительного искусства и мировой художественной культуры, способствует активизации позиции как преподавателя, так и учащегося, невольно провоцирует как первых, так и вторых на свободный поиск в неограниченном смысловом поле культуры, способствует развитию таких качеств как продуктивное воображение, произвольность и спонтанность. В иконологической перспективе постоянство атрибутов приобретает большое значение в тех случаях, когда мифологические персонажи утрачивают свой целостный образ и продолжают существовать в культуре последующих времён во фрагментарном виде. В этом случае атрибуты могут послужить путеводной нитью для истолкования многих культурных явлений как в перспективе, так и в ретроспективе. При переходе к проектной деятельности в старшем звене вполне возможно воспользоваться подобными ходами при формулировании творческих заданий для мини исследований. Результаты могут приводить к парадоксальным выводам о единстве, на первый взгляд, несовместимых образов, таких как раковина «морской гребешок» Афродиты и торговый знак кампании Шелл и т. п., что само по себе является ценным опытом.

Знакомство с основными сюжетами античной и христианской культуры, двух столпов, на которых базируется европейская культура, и соответствующей базовой иконографии этих сюжетов, можно считать третьим уровнем подготовки к использованию иконологических методик. Конечно в изучении МХК на уровне школы не предполагается самостоятельных иконографических атрибуций, которые по силе только специалисту. Речь идёт скорее о знакомстве учащихся с готовыми результатами, с наиболее известными иконографическими схемами особенно в разделах искусства древнего мира и средневековья. Это позволит учащимся, с одной стороны, лучше «читать» и понимать иконопись, канонические изображения искусства Древнего Египта, древнеиндийского искусства и т. д., а с другой – сделает их более чувствительными к изменениям внутри канона. В качестве хрестоматийного примера различных трактовок внутри одного и того же иконографического типа можно привести сравнение фрески Феофана Грека «Троица» в церкви Спаса Преображения в Новгороде и одноимённой иконы Андрея Рублёва. Сравнение разных типов иконографии, отражающих один и тот же догмат (ветхозаветная «Троица» Андрея Рублёва и новозаветная «Троица» Мазаччо) наглядно, в виде краткой формулы, продемонстрирует разность целевых установок восточной и западной христианских художественных культур. Исходная нацеленность иконографических схем на мгновенное воздействие через восприятие целого может быть эффективно использована в качестве тренинга при развитии такого необходимого с точки зрения авторов культуросообразной модели качества творческого потенциала учащегося как «умение видеть целое раньше частей»[15]. На развитие тех же способностей нацелена и иконологическая методика поиска «скрытых символических смыслов» на основе сюжетных и композиционных схем в произведениях Нового времени. Увидеть в новом произведении контуры уже знакомой композиционной схемы или её фрагментов – способность того же порядка, что и мгновенно воспринять иконографическую схему, но это уже на более сложном уровне. В нашей схеме использования иконографической и иконологической методологии применительно к преподаванию МХК мы можем считать его уже четвёртым уровнем. Преимущественно он связан с методологической нацеленностью иконологии работать в пограничных стилевых полях с механизмами трансформации образов и смыслов культуры применительно к новым историческим требованиям. Уже само знакомство с фактами наличия в культуре механизмов переосмысления традиционных форм, сюжетов и смыслов, тем более анализ подобных явлений ведёт к формированию у учащихся таких важных творческих способностей как способность к «надситуативно-преобразовательной» деятельности, предполагающей «способность к проявлению инициативы в преобразовании альтернативных способов решения проблемы, к поиску новых возможностей решений, к постановке новых целей и проблем», а так же к «мысленно-практическому экспериментированию» – «способности к включению предмета в новые ситуационные контексты»[16]. При этом сама парадоксальность путей переосмысления культурой традиционных схем, примером чему может служить перекодировка в сакральном духе типологии гражданских сооружений при создании раннехристианской базилики или использование семантики жестов римских императоров для выработки иконографии Христа Пантократора, может способствовать расшатыванию стереотипности мышления, пробуждению интереса к неожиданным, оригинальным решениям.

Предметная сфера иконологии по своей природе нацелена на выявление проблем, что отвечает одному из важных принципов модели культуросообразного образования, в которой проблема рассматривается как «основная единица программного содержания»[17]. На основании методологии иконологии возможен не только отбор «эстетических образов с противоречивым, неопределённым и многозначным содержанием» в

качестве объекта изучения в курсе МХК как того требует модель развивающего образования. Дело в том, что сам семантико-иконологический анализ является инструментом нахождения противоречивой многозначности в каждом истинном произведении искусства, при чём не только в трудно читаемых с обыденной точки зрения произведениях древнего искусства, авангарда или постмодернизма, но даже в узнаваемых фигуративно-сюжетных произведениях критического и социалистического реализма. В этом смысле достаточно указать на такое произведение соцреализма как «Оборона Севастополя» А. Дейнеки, в котором с помощью иконологического анализа обнаруживается «память форм» чуть ли не всей истории искусства – античности (Пергамский алтарь), средневековья (иконография сражения св. Георгия со змеем), романтизма (Ф. Гойя, К. Брюллов), модерна (Ф. Ходлер) и агитационного искусства советского плаката (Д. Моор)[18]. Методология иконографии значительно расширяет возможности для нахождения оригинальных проблемных подходов в преподавании МХК и проектно-исследовательской деятельности учащихся. При этом возможно как повторение пути уже известных искусствоведческих исследований, так и оригинальная постановка вопроса. Главное, что методология иконологии нацеливает прежде всего преподавателя на формулирование поисковых заданий зачастую с открытым неизвестным результатом, что в свою очередь даёт учащемуся чувство свободного творческого поиска. Всё это может способствовать динамизации и проблематизации учебного процесса.

Выявление кросскультурных и кроссэпохальных связей на основе «памяти форм» как ещё одного аспекта языка искусства даёт возможность представить историю искусства в качестве единого процесса на основе смысловой и формальной преемственности и преодолеть бессмысленную калейдоскопичность в изложении фактического материала. Само понимание истории искусства с точки зрения иконологии не только как бесценной кладовой памяти, но и как постоянно действующего активного фактора формирования новых страниц культуры позволяет более адекватно понимать прошлое как сокровищницу возможных форм будущей культуры. Это становится особенно актуальным в свете особенностей современного искусства, находящегося в стадии экспериментального поиска векторов развития. По существу иконология учит понимать механизмы перекодировки, актуализации и присвоения вечных ценностей культуры, что имеет прямое отношение к процессам расширения творческого потенциала учащихся. Методологическая структура анализа произведений искусства, выработанная Э. Панофским, может быть напрямую использована в учебном процессе, так как в ней учитывается, прежде всего, жизненный и культурный опыт человека, а уже затем логически надстраиваются следующие уровни постижения с постепенным увеличением теоретической и культурологической подготовки.

[1] Гращенко В. Н. История и историки искусства: Статьи разных лет. М., 2005. С. 28—29.

[2] Дажина В. Д. Эрвин Панофский и его книга «Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада // Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006. С. 12.

[3] Якимович А. Генрих Вёльфлин и другие. О классическом искусствознании неклассического века // Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С. 37.

[4] Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.; Л., 1947. С. 19.

[5] Там же. С. 39.

[6] Там же.

[7] Erwin Panofski. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin. 1964. S.86. Цит. по: Стойков А. Эрвин Панофски – историк и теоретик на изкуството // Эрвин Панофски. Смысл и значение в изобразительного искусство. София, 1986. С. 20.

[8] Там же. С. 19.

[9] Стойков А. Эрвин Панофски – историк и теоретик на изкуството // Эрвин Панофски. Смысл и значение в изобразительного искусство. София, 1986. С.22.

[10] Эрвин Панофски. Смысл и значение в изобразительного искусство. София, 1986. С.84-85.

[11] Кудрявцев В. Т., Слободчиков В. И. Школяр Л. В. Культуросообразное образование: концептуальные основания. // Известия Российской Академии Образования. № 4. М., 2001. С. 11.

[12] Там же.

[13] Шпет Г. Эстетические фрагменты. I. Пг., 1922. С. 35—36. Цит по: Гращенков В. Н. История и историки искусства: Статьи разных лет. М., 2005. С. 30.

[14] Кудрявцев В. Т., Слободчиков В. И. Школяр Л. В. Культуросообразное образование: концептуальные основания // Известия Российской Академии Образования. № 4. М., 2001. С. 44.

[15] Там же. С. 30.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 31.

[18] Медкова Е. С. Закодированный опыт // Искусство. № 7. 2007.

Литература:

1. Гращенков В. Н. История и историки искусства: Статьи разных лет. М., 2005.
2. Дажина В. Д. Эрвин Панофский и его книга «Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада» // Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб. 2006. С. 7—44.
3. Кудрявцев В. Т., Слободчиков В. И., Школяр Л. В. Культуросообразное образование: концептуальные основания. // Известия Российской Академии Образования. № 4. М., 2001. С. 4—45.
4. Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.;Л., 1947.
5. Медкова Е. С. Закодированный опыт // Искусство. 2007. № 7. С. 2—6.
6. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006.
7. Панофски Эрвин. Смысл и значение в изобразительного искусство. София, 1986.
8. Стойков А. Эрвин Панофски – историк и теоретик на изкуството // Эрвин Панофски. Смысл и значение в изобразительного искусство. София, 1986. С. 5—44.
9. Якимович А. Генрих Вёльфлин и другие. О классическом искусствознании неклассического века. //Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С. 9—47.
1. Dajina V. D. Ervin Panofski and his book «Renaissans and Resuscitations in Western Art» ? // Panofski E. Renaissans and Resuscitations in Western Art. St.-Petersburg, 2006. P. 7—44.
2. Grashchenkov V. N. History and Historians of Art: Articles. Moscow, 2005.
3. Kudryavtsev V. T., Slobodchikov V. I., Shkolyar L. V. Culturological Education: Conceptual Basis // Izvestia RAO. 2001. №1. P. 4—46.
4. Lazarev V. N. Art of Novgorod. M.; L., 1947.
5. Medkova E. S. Coded experience // Iskusstvo. 2007. № 7 P. 2—6.
6. Panofski E. Renaissans and Resuscitations in Western Art. St.-Petersburg, 2006.
7. Panofski E. Mening in the visual art. Sofia., 1986.
8. Stoykov A. Erwin Panofski – historian and theorist of Art // Panofski E. Mening in the visual art. Sofia., 1986. P. 5—44.
9. Yakimovich A. Henry Wölflin and Others. About Classical Arts Science of Non-classical Age. // Wölflin H. Renaissance and Baroque. St.-Petersburg, 2004. P. 9—47.