

ФИЛОСОФИЯ — МИФОЛОГИЯ — КИНОИСКУССТВО

Евразийские киноопыты и кинообразы

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.022
УДК 7.072.2; 791.3

Сидоров А. М.

Сидоров Алексей Михайлович — кандидат философских наук, доцент,
кафедра онтологии и теории познания,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: alex_m_sidorov@mail.ru

ТЕЛЕСНОСТЬ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ: «ФИЗИОГНОМИКА» БЕЛЫ БАЛАША*

Статья посвящена творчеству венгерского теоретика кино Бела Балаша, который в своих книгах 1920–1930-х гг. «Видимый человек» и «Дух фильма» создал новаторскую концепцию «физиогномики» кино как универсального языка телесной выразительности. Будучи теоретиком левых взглядов, он, подобно Лукачу и Беньямину, подверг критике капиталистическое отчуждение, абстрагировавшее человека от реальности. Кинематограф как новый медиум коммуникации и опыта обладает, согласно Балашу, возможностью восстановить воплощенность человека, единство его духа и тела, посредством «физиогномики» — своеобразной романтической феноменологии, основанной на опыте эстетической выразительности, достигаемой средствами кино. Кино способно не только вернуть «видимого» человека после столетий «читаемого» человека абстрактной культуры, но и оживить телесность всех вещей на экране, превратить кинематографический опыт в опыт онтологический. Б. Балаш был одним из пионеров изучения кинематографа как средства преобразования коллективного восприятия и мышления.

Ключевые слова: Бела Балаш, физиогномика, телесность, кинематографический опыт, кинематограф.

Sidorov A. M.

CORPOREALITY IN FILMIC EXPERIENCE:
BÉLA BALÁZS'S "PHYSIOGNOMY"

This article is devoted to the work of a Hungarian film theorist Béla Balázs, who in his books of the first third of the 20th century entitled "Visible Man" and "The Spirit of Film" created an innovative concept of "physiognomy" of the cinema as a universal language of bodily expressiveness. As a theorist of left-wing views, he, likewise Lukács and Benjamin, criticized capitalist alienation, which abstracted man from reality. Cinematography as a new medium of communication and experience has, according to Balázs, an opportunity to restore the incarnation of man, the unity of his spirit and body, through "physiognomy" — a kind of romantic phenomenology based on the experience of aesthetic expressiveness achieved by the cinema. The cinema is able not only to retrieve the "visible" man after centuries of the "readable" man of abstract culture, but also to revitalize the corporeality of all things on the screen, to turn the filmic experience into an ontological experience. Balázs was one of the pioneers of studying cinematography as a means of transforming collective perception and thinking.

Keywords: Béla Balázs, physiognomy, corporeality, filmic experience, cinematography.

В западной кинотеории идеи Бела Балаша, венгерского теоретика кино, писателя, драматурга, сценариста первой половины XX в., ныне переживают второе рождение. Его работы 1920–1930 гг. переиздаются и обсуждаются, прежде всего, в связи с его концепцией «физиогномики» как понятия, конститутивного для языка кино. Особенно привлекательно в ней для сегодняшней интеллектуальной ситуации с взрывным развитием медиатеории, что Балаш одним из первых исследовал специфику

кинематографа как особенного медиума со своими собственными законами и своей эстетикой, основанной на аффекте, телесности и восприятии аудитории. Будучи одним из самых проницательных свидетелей становления кинематографа — экспериментов с монтажом, камерой, звуком — он задолго до М. Маклюэна и Ж. Бодрийера высказывал поразительно актуальные мысли о медиуме кино как культурной форме, изменяющей структуру коллективного опыта. Две главные работы Балаша — «Видимый человек» и «Дух фильма» (в русском переводе 1935 г. — «Дух фильма») — по мнению современного теоретика кино Эрики Картер, написавшей введение к недавнему их англоязычному

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

изданию, представляют собой пример «романтического модернизма» [8, р. XVIII]. Это очень точная квалификация, позволяющая увидеть место Балаша и левых интеллектуалов того времени, с которыми он был дружен и обменивался идеями — Георга Лукача и Вальтера Беньямина, — в современной истории идей.

Романтический модернизм представляет собой мировоззрение одновременно и утопическое, и ностальгическое. Вообще, романтизм можно определить как модернистскую критику модерна. Если модерн (проект Просвещения) осознавал себя через разрыв с традицией, то романтики пытались в ностальгическом настроении — отсюда мысль американского литературоведа Х. Блума о романтизме как об эпохе с сознанием вторичности и запоздалости — восстановить те связи, которые были разрушены Просвещением. Романтический образ человечности вступал в конфликт с просветительским гуманизмом, основанным на идеях автономии, освобождения от внешних авторитетов, критического использования разума, универсальных принципов, с точки зрения которых подвергаются критике религия, история, нравы, политика для достижения прогрессивного движения к более цивилизованному и рациональному обществу. Человек романтизма ищет избавления от этой пустоты формальной автономии, которая стала вызывать тревожное переживание развоплощенности. Выше познавательных и инструментальных способностей человека романтики ставят чувствительность, проникнутую духом, в которой чувства и разум совпадают. В этой идее эстетического единства заключался радикальный подрыв дуализма западной традиции, берущего начало еще у Платона — дуализма тела и души, материи и духа, множественности и единства, времени и вечности, человеческого и божественного, конечного и бесконечного. Универсальное воплощается в частном, его образом является символ, его сущностью, более глубокой, чем аналитические способности разума — творческое воображение. Из этого неприятия просветительского абстрагирования человека из жизненного контекста вырастает и романтическая критика новоевропейской метафизики субъективности, идеи самоопределяющегося субъекта, дуалистической эпистемологии, помещающей наблюдателя вне пределов мира и проекта основания нового общества автономных индивидуумов. Таким образом, центральной для романтиков оказывается тайна инкарнированности, воплощенности, которая, именно в качестве тайны (то есть, будучи только взыскуемой, но не достигаемой в действительности) становится источником парадоксов романтизма, неразрешимости между трансцендентным и имманентным. При этом утопическое восстановление целостности виделось романтикам в сфере искусства, которое должно было примирить дух и тело.

Именно вокруг этой темы — утопического тела фильма, восстанавливающего целостность человека, делающего его вновь «видимым», после столетий

«читаемого» человека и абстрактной культуры понятий, разъявшей дух и тело — построены книги Б. Балаша. Новый визуальный язык кино соответствует «жажде по забытому, онемевшему, невидимому телесному человеку» [3, с. 23]: на экране «человек снова становится видимым» [3, с. 22]. Приветствуя появление «нового великого зрительного искусства», Б. Балаш провозглашает наступление времени, когда «для художника “душа” и “дух” будут без остатка телами» [3, с. 22]. Он истолковывает фильм как медиум, потенциально способный преодолеть «вавилонское проклятье» —

«взаимное людское отчуждение, которое началось смешением языков со времен мифической “Вавилонской башни”, объединяя культуры универсальным “языком мимики и жестов”» [3, с. 25].

Трактовка кинематографа как всемирного, интернационального искусства, обладающего универсальным языком, вообще характерна для ранних теоретиков кино. Так, Р. Канудо, один из пионеров кинотеории, писал:

«Кино, увеличивая выразительные возможности посредством изображения, позволяет прийти к общемировому языку» [1, с. 18].

Б. Балаш также полагал, что визуальная экспрессивность кино способна сблизить людей в отчужденном абстрактном мире капитализма, в котором внутренняя ценность вещей была заменена их рыночной стоимостью, а сознание людей постепенно утрачивало связь с непосредственной действительностью объектов. Именно эта интеллектуальная атмосфера сделала возможной господство абстрактной и дематериализованной книжной культуры, опустошающей человеческое тело и сводящей его к положению биологического организма. В фильме, напротив, это отчуждение преодолевается, причем, парадоксально, за счет использования ультрасовременной культурной технологии — движущегося фотографического образа, и результатом этой новации должно стать восстановление, на первый взгляд, до-современного воплощенного опыта и выражения: языка «видимого человека». Но Балаш подчеркивает, что новое кинематографическое тело не тождественно телу «примитивных» или народных культур.

Историчность современного тела, во-первых, связана с тем, что кинематографический язык является продуктом культурных процессов восприятия и познания, в которых «походка и жесты людей», встреченных на улице, дома, на работе или на экране, распознаются, запоминаются, усваиваются и становятся «бессознательной нормой поведения: оно материализуется в культуре тела» [3, с. 25]. Вот таких, тело становится историчным в качестве субъекта новых способов восприятия, создаваемых фильмом. Показательно здесь, что Балаш говорит об апперцепции — перцептивном режиме, который он связывает как с киноопытом, так и с чувственным восприятием вообще. Термин апперцепция исполь-

звался Кантом для того, чтобы обозначить ментальный акт, который приводит чувственное осознание эмпирических явлений в связь с внутренними психическими процессами.

Если говорить о современных на тот момент авторах, которые входили в теоретический кругозор Балаша, то Э. Картер обращает внимание на то, что тему апперцепции в близком ему ключе развивал американский психолог и философ У. Джеймс. Для последнего апперцепция —

«судьба всякого впечатления: оно попадает в ум, занятый воспоминаниями, представлениями и интересами, которые принимают пришельца в свою среду» [6, с. 123–124].

В опыте не бывает ничего абсолютно нового, поскольку:

«всякая вещь *напоминает* нам о чем-нибудь, сходном по качеству, или обстановку, в которой мы раньше ее встречали и на которую она теперь твердо наводит наши мысли. Эти умственные спутники берутся, разумеется, из того запаса, которым уже вполне располагает» [6, с. 124].

Феноменологическая гносеология Джеймса отказывается от традиционного дуализма, отделяющего субъект восприятия от его объекта, и показывает, что восприятие объективного мира всегда уже наполнено субъективными «воспоминаниями, представлениями и интересами». Такое же недоверие к дуалистической теории познания, а также и к дуалистической антропологии в целом, представляющей субъекта как «дух в машине», присутствует в концепции «видимого человека» Балаша, согласно которой в фильме «психическое непосредственно выражено в физическом» [3, с. 22]. Отрицая дуалистическое представление о зрительском опыте как о переходе от чувственного восприятия к символическому истолкованию, Балаш утверждает, что восприятие само по себе уже символично, всегда, будучи сопровождаемо «умственными спутниками», которые, согласно Джеймсу, появляются в каждый момент восприятия. Как считает Балаш, для кинокартины решающим является то обстоятельство, что все вещи в ней имеют символическое значение, а значит выразительны.

«Все вещи должны производить на нас физиогномическое впечатление. <...> Режиссер, таким образом, не может выбирать между объективно-вещественным и физиогномически значимым изображением вещи, но выбирает только ту или иную физиогномику...» [3, с. 64].

Понятие физиогномики играет важнейшую роль в кинотеории Балаша, позволяя перейти от феноменологической теории познания к герменевтике фильма. Физиогномика — это практика чтения фильма, понимаемая не как извлечение смысла из увиденного, а как поэтика восприятия, в котором смысл явлен непосредственно. Две особенности отличают физио-

гномику у Балаша от общепринятого использования этого понятия для способности чтения характера человека по чертам его лица. Во-первых, Балаш применяет его не только к человеку, но ко всему объективному миру. В его антропоморфном видении даже немые объекты имеют жизненность и значение.

«Каждый ребенок знает лик вещей: с бьющимся сердцем он идет через полутемную комнату, в которой стол, шкаф и софа строят дикие гримасы и что-то хотят сказать ему удивительной игрой своей мимики. Можно сделаться взрослым, но все еще узнавать в облаках удивительные архитектурные образцы. А неприятно-четкие ветви деревьев в ночном лесу нагоняют страх на трезвейшего человека. Но у вещей есть милые и приятные лики. Как часто бывает, что при взгляде на них становится хорошо, как от успокаивающей улыбки друга. Большой частью мы не знаем, отчего это происходит. Дело не в декоративной красивости, а — в живой физиономии, которую имеют все вещи» [3, с. 57].

И в «Видимом человеке», и в «Духе фильма» присутствуют различные примеры этого «лика вещей». В «Видимом человеке» Балаш восхищается способностью кино показывать «лик земли», «особую физиономию земного шара», «демоническую физиономию фабричных вещей», «образы и физиономии человеческих коллективов» и т. п. В «Духе фильма» он говорит о физиогномике меньших масштабов, о том, что он называет «микрофизиономия» [2, с. 24] — деталях и мимолетных аспектах человеческих тел и объектов, которые позволяют нам увидеть крупные планы. Массы, ландшафты, части тел и вещей получают в физиогномике Балаша такой же статус, как человеческие лица. Как отмечает М. Б. Ямпольский,

«речь, по существу, идет о распространении понятия физиогномики на весь мир экранных образов. <...> Балаш находит настоящую теоретическую универсалию. <...> Понятие физиогномики позволяет синтезировать все богатство предшествующей киномысли, сосредоточить его в едином смысловом ядре» [7, с. 181].

В теории кино Балаша — и это вторая особенность его использования понятия физиогномики — становится ясно, как технология фильма (крупные планы, монтаж и т. п.) взаимодействует с объектами, телами и пространством, чтобы создать кинореальность, характеризующуюся «атмосферой», то есть ауры выразительности.

«Атмосфера — душа каждого искусства. В кино это — материальная зрительная вещь, которая передает все оттенки действия» [3, с. 34].

Атмосфера позволяет передать «флюиды многообразной жизни», «дыхание» реальности, и именно кинематографу, с его показом видимой реальности, сделать это проще, чем более абстрактным искусствам.

«Атмосфера, создаваемая в фильме — результат роли и значения видимых вещей. Словесное искусство, упирающееся более на отвлеченную мысль, этого значения вещи не имеет. Поэтому никакая поэзия не может создать подобную специфическую атмосферу, это бытие материи» [3, с. 35].

В кино, в отличие от повседневной жизни, литературы и даже театра,

«вещи говорят не меньше, чем люди, и — говорят многое. Здесь — тайна особой кино-атмосферы, которая лежит по ту сторону всякой литературной возможности» [3, с. 35].

Физиогномика как феноменологический подход отличается от реализма или эмпиризма направленностью на эстетическую выразительность, а не на нейтральное эмпирическое познание: это режим, в котором познание осуществляется в контексте непрерывного потока эстетических ценностей и аффектов. Ямпольский подчеркивает, что в эпоху романтизма физиогномика в широком смысле слова становится универсальным методом познания вещей. Выше мы уже говорили о принадлежности Балаша романтически-модернистскому направлению мысли. Отправной точкой для физиогномического понимания эстетического восприятия Балаша является философская эстетика И. В. Гете. Раздел «Тип и физиономия» начинается с цитаты Аристотеля, приводимой по выписке Гете. Показательно, что Балаш цитирует именно Гете, а не признанного отца физиогномии швейцарского писателя и богослова И. К. Лафатера. Гете сотрудничал с Лафатером в работе над первыми двумя томами фундаментальных «Физиогномических фрагментов, способствующих познанию человека и человеческой любви», этой романтической утопии интуиции, проникающей во внутреннюю жизнь видимых вещей (которой был вдохновлен и Балаш), и содействовал их публикации. Гете поначалу испытывал энтузиазм по поводу лафатеровского представления о неразрывном единстве внешнего и внутреннего, тела и души в человеке. Но впоследствии Гете дистанцировался от физиогномики Лафатера, именно в связи с разницей в понимании этого единства. И Лафатер, и Гете стремились установить тождество между внутренней субстанцией и ее проявлением, феноменом. Но если у Лафатера эти телесные явления рассматривались просто как фиксированные знаки соответствующего внутреннего содержания, то Гете пришел к пониманию динамичных, диалектических и взаимообуславливающих отношений сторон предполагаемого целого. Для Гете единство между телом и сознанием, между физической формой и духовной сущностью находится в состоянии постоянного становления — вот почему Гете вдохновлял позднеромантических философов жизни. Г. Зиммель написал о нем книгу, в которой восхищался гетевской способностью созерцать живое динамическое всеединство бытия, а О. Шпенглер положил гетевское учение о прафеномене как уникальном и неповторимом явлении

сущности в основу своего «физиогномического» метода постижения жизни и истории.

Физиогномика кино Балаша находится в этом же ряду. Для описания развития и сущности органических явлений в своей морфологии природы Гете использовал понятие «гештальта» или формы, причем придал ему новое значение. Под формой (гештальтом), согласно Гете, нужно понимать не отвлеченную и покоящуюся сущность, как было принято прежде, а изменчивое присутствие в постоянном потоке органической жизни.

«Однако, если мы будем рассматривать все формы (в немецком тексте слово “Gestalten”. — А. С.), особенно органические, то найдем, что нигде нет ничего устойчивого, ничего покоящегося, законченного; что все, напротив, скорее зыблется в постоянном движении. <...> Таким образом, если мы хотим дать введение в морфологию, то мы, собственно, не можем говорить о форме; а употребляя это слово, во всяком случае, должны иметь при этом в виду только идею, понятие или нечто, лишь на мгновение схваченное в опыте. Все образовавшееся сейчас же снова преобразуется, и мы сами, если хотим достигнуть хоть сколько-нибудь живого созерцания природы, должны, следуя ее примеру, сохранять такую же подвижность и пластичность» [5, с. 70].

В созерцании ряда гештальтов постигается прафеномен — самый глубокий гештальт изучаемого предмета, его архетипическая сущность, не мыслимая абстрактно, а созерцаемая интуитивно в потоке феноменов (причем этот метод распространяется за пределы органического и применяется Гете не только в биологии, но и в теории цвета, и в геологии). Морфологические идеи Гете нашли отражение в отказе Балаша от дуалистического противопоставления технологии и природы, опосредованного и непосредственного восприятия. Балаша предлагает взамен восприятие камеры как технологического инструмента, стирающего границы между внутренним и внешним. Ее нет и в самой сущности жизни и реальности, как это следует из учения Гете, но обыденный опыт и рассудок склонны эту границу проводить. Кинематограф, парадоксальным образом, будучи медиумом, технологическим посредником, тем не менее, способен вернуть нам этот живой опыт выразительной действительности. Примером является мысль Балаша о том, что киномир не обособлен от зрителя, как в других искусствах, но предполагает отождествление взгляда и камеры, переносящее зрителя как бы внутрь произведения.

«Киноаппарат ведет зрителя в качестве спутника внутрь самого кадра. Я вижу вещи внутри самой фильма. <...> У аппарата мои глаза... Ничего похожего на это отождествление <...> не происходило еще ни в одном искусстве» [2, с. 21].

Но не только камера, но и монтаж, и звук стирают границы внешнего и внутреннего. При монтаже «творческие ножницы» и «творческая склейка»

способны передавать ассоциативные процессы сознания и подсознания, «показывать ряд картин, которые возникают в нас, цепь представлений, которая переводит нас от одной мысли к другой» [2, с. 50]. В случае со звуком, так же как и при монтаже, «режиссер сумеет повести наше ухо, так же как он в немом кино ведет наш глаз, выдвигая, указывая и подчеркивая» [2, с. 135].

Наверное, самый заметный след в истории кинотеории оставили размышления Балаша о роли крупного плана, и он сам в «Видимом человеке» отводит центральное место концепции крупного плана в своей теории фильма, говоря о том, что именно съемка крупным планом представляет собой самую специфическую особенность кинематографа.

«Крупная съемка — особенная область фильма. В ней открывается неисследованная страна этого нового искусства» [3, с. 48].

Однако зачастую остается незамеченной связь между концепцией крупного плана Балаша и его утопическим пониманием новой экономики восприятия, возникающей у современного субъекта кино. Как отмечает Э. Картер, эта утопия помещает теорию кино Балаша в широкий контекст современной ему философской, эстетической и социальной мысли. Балаш, так же как и близкий ему круг «левых» интеллектуалов — Беньямин, Лукач, Блох, — принадлежит к философской традиции, поставившей под сомнение характерное для предшествующей новоевропейской философии противопоставление повседневной, имманентной жизни и утопического, трансцендентного измерения за пределами конкретной воплощенной ситуации [8, р. XXVIII–XXIX].

Названный круг мыслителей в разных терминах разрабатывал идею «повседневного утопизма», который ищет источники социального преобразования в тенденциях и возможностях, имманентных ситуации «здесь и теперь». Неудивительно тяготение этих теоретиков к марксизму: в учении о базисе и надстройке они видели метод постижения тесной связи между духом и его материальными воплощениями. Они также связывали утопические надежды с технологическими новшествами современной массовой культуры, находя в них революционизирующий потенциал. Особенно много общего во взглядах на кинематограф у Балаша с В. Беньямином. Как и Балаш, Беньямин полагал, что в отличие от театра, зритель в кинематографе идентифицируется не с актером, а с камерой. Фильм может дать возможность зрителю участвовать в художественном процессе в качестве действующего лица, как, например, в ранних советских фильмах. Стираются различия не только между актером и зрителем, художником и публикой, искусством и средствами коммуникации, но даже между искусством и наукой. Кино обогащает наше восприятие методами, сопоставимыми с психоаналитическими, сделав доступными анализу вещи,

которые до сих пор оставались незамеченными. Показательно, что и Беньямин говорит о крупных планах.

«С одной стороны, кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных нам реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием, с другой стороны, оно приходит к тому, что обеспечивает нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности!» [4, с. 221]

Беньямин и Балаш пытались описать радикальную новизну кино как средства коммуникации и выражения. Согласно Балашу, открытие кино равносильно открытию нового органа чувств у человека.

Бела Балаш был одним из пионеров исследования особенностей медиума кинематографа. Его акцент на телесности опыта восприятия кино делает его идеи особенно актуальными и опережающими свое время по сравнению с идеями даже более знаменитых современников. Так, например, на теорию кино Балаша большое влияние оказала философия Анри Бергсона, с которым он общался во время пребывания в Париже. Он воспринял бергсоновскую теорию длительности и применил ее для истолкования кинематографической выразительности, которая представляет собой непрерывную, непространственную множественность. Но известно, что сам Бергсон говорил о том, что «кинематографический метод», передающий становление через серию «снимков», свойствен для рассудка, имеющего дело не с длительностью, а с материей и пространством.

Но гораздо более поздний пример Ж. Делеза, вдохновлявшегося идеями Бергсона в своей философии кино, показывает, что бергсоновская теория восприятия содержала в себе возможность применения ее к истолкованию киноопыта — возможность, которую сам Бергсон не реализовал, не увидев специфики кинематографа, понимаемого им как искусственно приведенную в движение фотографию. Можно сказать, что Балаш был первым, кто заметил эту возможность и воспользовался бергсоновской точкой зрения для того, чтобы увидеть «духовное измерение» кино в материальном воплощении. Значение Балаша для современной кинотеории заключается в описании медиума кино как среды, изобилующей революционными возможностями для трансформации коллективного восприятия и мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристарко Г. История теорий кино / пер. с ит. Г. Богемско-го. М.: Искусство, 1966. — 356 с.
2. Балаш Б. Дух фильма / пер. с нем. Н. Фридланд; под ред. Н. А. Лебедева. М.: Гослитиздат, 1935. — 198 с.

3. Баллаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма / пер. с нем. К. И. Шутко; под ред. и с предисл. В. М. Блюменфельда. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925. — 88 с.
4. Бенъямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Бенъямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения: сб. стат. / пер. с нем. И. Болдырева и др.; сост. и послесл. И. Чубаров, И. Болдырев. М.: РГГУ, 2012. С. 190–234.
5. Гёте И. В. Пояснение намерения // Гёте И. В. Избранные философские произведения / пер. с нем. И. А. Верейной, А. А. Поповой и др. М.: Наука, 1964. С. 69–70.
6. Джеймс У. Беседы с учителями о психологии / пер. с англ. А. Громбаха [Классики психологии]. М.: Изд-во «Совершенство», 1998. — 160 с.
7. Ямпольский М. Б. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства; Центральный музей кино; Международная киношкола, 1993. — 216 с.
8. Carter E. Introduction // Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film / tr. by R. Livingstone; ed. by E. Carter. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. P. XV–XLVI.