

6. Сохор А. Н. О массовой музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. статей / А. Сохор ; [сост. Ю. Капустин]. – Л., 1980. – [Вып.] 1. – С. 234–264.
7. Сохор А. Н. О современных задачах социологии музыки / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. статей / А. Сохор ; [сост. Ю. Капустин]. – Л., 1980. – [Вып.] 1. – С. 281–293.
8. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. статей / А. Сохор ; [сост. Ю. Капустин]. – Л., 1980. – [Вып.] 1. – С. 10–136.
9. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / [сост. Л. Г. Раппопорт]. – М., 1971. – С. 292–309.
10. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исслед. / А. Сохор ; [ред.-сост. М. Арановский]. – Л., 1981. – [Вып.] 2. – С. 231–293.
11. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский ; под ред. С. Протопопова. – М. ; Л. : Музгиз, 1947. – 55 с.

УДК [78.071.1 : 7.036 “189”](470)

Вера Валькова

ВНЕ ЛОЗУНГОВ И КОРПОРАЦИЙ: РУССКИЕ МУЗЫКАНТЫ СРЕДИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГРУППИРОВОК СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Русская культура рубежа XIX–XX веков отличалась особой активностью художественных объединений. Каждое из них выдвигало свои теоретические позиции, формулируя их в лозунгах и манифестах. Не включались в это движение только русские музыканты. В статье предпринимается попытка выявить и объяснить это явление.

Ключевые слова: Серебряный век, русская культура, художественные объединения, художественные манифесты, русские музыканты.

Віра Валькова

ПОЗА ЛОЗУНГАМИ ТА КОРПОРАЦІЯМИ: РОСІЙСЬКІ МУЗИКАНТИ СЕРЕД ХУДОЖНІХ УГРУПОВАНЬ СРІБНОГО ВІКУ. Російська культура на межі XIX–XX століть відрізнялася особливою активністю художніх об'єднань. Кожне з них висувало свої теоретичні позиції, формулюючи їх



в лозунгах та маніфестах. Не приймали участь в цьому русі лише російські музиканти. В статті здійснюється спроба виявити та пояснити це явище.

Ключові слова: Срібний вік, російська культура, художні об'єднання, художні маніфести, російські музиканти.

Vera Val'kova

BEYOND CATCHWORDS AND CORPORATIONS: RUSSIAN MUSICIANS AMONG ARTISTIC ASSOCIATIONS OF THE SILVER AGE. *The Russian culture of the Silver age was notable for the particular activity of the artistic corporations. All of them advanced their own theoretical positions, settling them in catchword and manifests. Only Russian musicians did not take part in this movement. In the article the author attempts to reveal and explain this phenomenon.*

Keywords: *Silver age, Russian culture, artistic corporations, artistic manifests, Russian musicians.*

Рубеж двух прошлых столетий (точнее – период с 1890-х до начала 1920-х годов, вошедший в историю под именем Серебряного века) отличался, как известно, не только исключительной напряжённостью художественных поисков, но и постоянным стремлением художников оформлять свои позиции в чёткие лозунги и декларации, объединяясь под их знамёнами в более или менее сплочённые группы. Художественные объединения возникали с невиданной раньше быстротой, противопоставляя себя друг другу и часто объявляя открытую «войну» своим оппонентам. Один из парадоксов этой эпохи – особая, как бы «нейтральная» позиция музыкантов среди почти всеобщих эстетических баталий. Специфика такой позиции и будет в центре внимания в предлагаемой статье.

Парадоксальность рассматриваемой ситуации заключается в том, что именно в условиях Серебряного века музыка – по признанию современников и потомков – занимает едва ли не определяющее место среди других искусств. Представители почти всех влиятельных движений в искусстве Серебряного века постоянно акцентировали ведущую роль музыки в художественных поисках эпохи. В первое десятилетие века это определялось особенностями символистской эстетики. Среди главных заповедей русского символизма оставался призыв из



знаменитого стихотворения П. Верлена: «Сначала музыку..!». Один из авторитетнейших современных исследователей русского символизма утверждает: «Как и в (религиозно-) философской теории искусства символизма, так и в мифопоэтической системе принцип “музыкальности” (“духа музыки”) в первую очередь влияет на все соображения о сути прекрасного...» [12, с. 93].

Глубокое и разностороннее влияние музыки на все искусства Серебряного века изучено на сегодняшний день достаточно полно. В это влияние оказываются включены и мифологизированные представления (то, что можно определить как «дух музыки»), и звуковые приёмы и формы, навеянные конкретными музыкальными образцами. Вслед за Л. Гервер [4] используя пифагорейско-боэцианскую терминологию, можно сказать, что здесь звучит и «*musica mundana*» («мировая музыка», «музыка сфер»), и «*musica humana*» – «человеческая музыка», реальное искусство звуков. Высказывания русских символистов о роли музыкальных принципов, форм и языковых приёмов в их искусстве упоминаются во многих исследованиях [8; 4; 6].

Не менее важную, хотя и качественно иную роль принцип музыкальности играл в русском искусстве 1910-х годов – прежде всего, в установках авангарда, в «зауми» поэтов-футуристов, в творчестве В. Хлебникова, А. Крученых, В. Маяковского, В. Кандинского и других. «Музыка и цвет живого слова, его запах и вкус – важнейшие составляющие заумного слова, синтетического по своему характеру, с собственной мелодией внутренней жизни. <...> Заумь – это звучизм: звуковой ряд или звук, обладающий экспрессивной самоценностью и семантической мотивацией», – свидетельствует современный исследователь [11, с. 141–142]. При этом звук здесь другой, нежели в символизме. «Принцип неожиданности в авангардистской поэтике – резкость и несогласование, звуковая какофония – противопоставлен музыкальному благозвучию символизма» [там же, с. 142].

Казалось бы, свойственный эпохе акцент на музыкальной стороне художественного мышления должен был выдвинуть деятельность самих русских музыкантов на ведущие позиции в эстетических спорах. Однако, как уже было отмечено, этого не случилось. Музыканты



оказались внешне, «организационно» не включены в современные теоретические дискуссии: музыканты не создают группировок, почти не выступают с манифестами и эстетическими декларациями. При этом вне сомнений остаётся причастность представителей «высшего из искусств» к самым насущным идеям и поискам своего времени, их органичная включённость в общий художественный контекст эпохи.

Контраст такого парадоксального положения музыки с ситуацией в других искусствах очевиден. В изобразительном искусстве и литературе постоянно появляются теоретические обоснования новых художественных стратегий – манифесты и декларации, одной из целей которых, как правило, становилось идейное сплочение какой-либо группы поэтов или художников. Склонность к выдвиганию новых эстетических «платформ», к теоретизированию и корпоративности охватывает всё художественное сообщество. Для выразительности контекста напомним о некоторых характерных явлениях той поры. Со своей эстетической программой в разные годы выступают объединения «Мир искусства», «Общество свободной эстетики», «Голубая роза», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Цех Поэтов» и многие другие. Художественными объединениями (при всех внутренних сложностях и разногласиях) являлись по существу и содружества единомышленников в редакциях четырёх самых влиятельных журналов: «Мир искусства» (Петербург, 1899–1904), «Весы» (Москва, 1904–1909), «Золотое руно» (Москва, 1906–1909), «Аполлон» (Петербург, 1909–1917). Проблемы музыкального искусства не были в центре внимания этих изданий, хотя освещались в них достаточно регулярно.

Среди художественных деклараций, имевших заметный резонанс в тогдашнем обществе, – манифесты символистов, роль которых выполняли многочисленные авторские статьи с изложением особых эстетических позиций и обширными теоретическими выкладками: «Элементарные слова о символической поэзии» (К. Бальмонт, Париж, 1900), «Ключи тайн» (В. Брюсов, «Весы», 1901, № 4), «Символизм как миропонимание» (А. Белый, «Мир искусства», 1904, № 5),



крупная обобщающая работа Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» («Золотое руно», 1908, № 3–4, 5). Не менее активны более поздние новые художественные направления, публиковавшие свои декларации: «Наследие символизма и акмеизм» (С. Городецкий, «Аполлон», 1913, № 1), сборники статей «Пощёчина общественному вкусу» (1912), «Садок судей» (1914), литературные заявления эгофутуристов, кубофутуристов, имажинистов, ничевоков и прочих течений в поэзии, прозе, изобразительном искусстве.

На этом фоне несколько теряются отдельные инициативы музыкантов, заявлявших порой о принципиально новых направлениях своих поисков. Эти инициативы в основном касались конкретных технических новаций. Таковы, например, концепции «меломимики», «мелопластики», «музыкально-психографической драмы» В. Ребикова, новые принципы вокальной декламации М. Гнесина, несколько позже – идеи ультрахроматики и четвертитоновой музыки (выдвигавшиеся А. Авраамовым, И. Вышнеградским и другими) или теория 12-тоновой атональности, изложенная в трактате Н. Обухова «Абсолютная музыка» (1914). Особняком в этом ряду стоят философско-эстетические теории и технические новации А. Скрябина, позиционировавшего себя как одинокого провозвестника мистического преображения человечества. Чёткой консервативной направленностью отличались теоретические изыскания Э. Метнера, но их «любительский академизм» (по характеристике Т. Левоу [8, с. 98]) при всей его симптоматичности вряд ли мог оказывать определяющее влияние на современную культуру. Несомненный резонанс, который в разной степени имели все эти идеи в обществе, не сопоставим с корпоративной сплочённостью и пропагандистской энергией представителей других искусств.

Парадоксальная «отдельность» позиций музыкантов не опровергается и тем фактом, что они постоянно участвовали в актуальных дискуссиях, примыкая к разного рода литературно-художественным кружкам и обществам. Так, созданное В. Брюсовым в 1907 году в Москве «Общество свободной эстетики» привлекало внимание многих музыкантов. Описывая круг участников этого общества, А. Белый



в первую очередь приводит обширнейший список посещавших собрания видных музыкальных деятелей [1, с. 195]. Поэтические «среды» Вяч. Иванова в Петербурге (ставшие, несмотря на свой сугубо частный характер, одним из идеологических центров нового искусства) также посещались музыкантами, на них бывали, например, В. Каратыгин, М. Гнесин. Однако в какие-либо специальные теоретически обоснованные выступления это участие не оформилось.

Всплеск эстетических деклараций в художественной среде был одним из ярких проявлений общей интеллектуализации культуры Серебряного века, её подчеркнутой философичности. Об этом в связи со словесностью свидетельствовал современник событий и авторитетный историк литературы С. Венгеров, утверждавший, что не помнит, «чтобы когда-либо такое количество поэтов и беллетристов пустилось с таким рвением в область философии и критики. Все без исключения модернисты, и старшие, и младшие <...> взяли в руки метлу критики, все учительствуют, все по-своему ищут смысла искусства, смысла жизни, смысла всемирно-исторического процесса» [2, с. 85–86]. Ту же тенденцию отмечает и современный исследователь: «Самое главное и самое важное, что прежде всего следует сказать о художественной культуре эпохи: никогда ещё философия так органично и всеохватно, так непосредственно и глубоко не внедрялась в русское искусство» [6, с. 12].

Это, конечно, относится и к музыке, с небывалой яркостью отражаясь в поисках виднейших композиторов. Философско-эстетические штудии занимают огромное место в зрелом и позднем творчестве А. Скрябина, свою стройную систему воззрений на сущность и исторические пути музыкального искусства кладет в основу собственного композиторского творчества С. Танеев, интеллектуальное начало многое определяет в наследии Н. Метнера. Первые десятилетия века выдвинули в России целую плеяду крупных музыкальных теоретиков, создателей оригинальных концепций, среди них – Б. Яворский, Г. Колюс, тот же С. Танеев, явивший в своих трудах новый уровень музыкально-теоретической науки. В те же годы формируется научное мышление будущего классика отечественного музыкознания Б. Асафьева.

И всё же крупные музыканты эпохи словно бы остаются в стороне от магистральных направлений в современных им эстетических спорах. Эта ситуация сохраняется даже в условиях музыкального авангарда 10-х годов. В то время как поэты и художники авангардных направлений постоянно «сотрясали» общественность громогласными заявлениями, их единомышленники-музыканты (А. Лурье, Н. Обухов, Н. Рославец, И. Вышнеградский и др.) не выдвинули из своей среды влиятельных лидеров, подобных «горлану-главарю» В. Маяковскому. Программные статьи, с которыми они выступали¹, носили характер индивидуальных инициатив и не становились поводом для создания какого-либо нового направления в искусстве. Это обстоятельство специально подчёркивается в современном издании манифестов и деклараций начала XX века: «<...> эстетическая мысль музыкального авангарда не была представлена именами художников такого масштаба, как Маяковский или Малевич <...> ни Прокофьев, ни Стравинский не создавали программных документов, предпочитая бороться с художественной рутинной при помощи самой музыки, в крайнем случае – посредством эпатазирующих интервью в прессе» [3, с. 7–8].

Казалось бы, исключением из правила выглядит нашумевшая в своё время опера «Победа над солнцем» (1913), созданная композитором М. Матюшиным в содружестве с поэтом А. Кручёных и художником К. Малевичем. Она могла бы претендовать на роль манифеста музыкального кубофутуризма, однако как раз музыкальная сторона этой акции оказалась наименее проработанной. Слабо проявляется в среде музыкантов и склонность к объединениям, корпоративный дух. В отличие от представителей других видов искусства музыканты не стремились причислить себя к уже сложившимся эстетическим течениям. Напротив, они скорее склонны отстаивать свою независимость от них².

¹ См., например, статьи А. Лурье, А. Аврамова, С. Прокофьева, включённые в сборник: Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) [9].

² Интересно, что похожую позицию мы можем наблюдать и у некоторых западноевропейских композиторов начала века. Клод Дебюсси, например, резко протестовал против причисления его к импрессионистам, а Эрик Сати, иронизируя над



Сложившуюся ситуацию никак нельзя объяснить общественной инертностью музыкальных деятелей. В этот период в России – как в столицах, так и в провинции – создаётся огромное количество новых музыкальных объединений, союзов и кружков разного толка. Их значение было очень велико, однако они представляли собой принципиально иное явление, нежели чисто эстетические группировки в других областях искусства. Новые музыкальные общества существенно дополняют деятельность ранее созданных и давно зарекомендовавших себя организаций, таких как Императорское Российское музыкальное общество (ИРМО), Филармоническое общество, Общество русских симфонических концертов М. П. Беляева и др. Большинство из вновь создававшихся союзов ставило целью пропаганду какого-либо конкретного вида музыки – «Кружок любителей русской музыки» (кружок Керзиных), «Общество камерной музыки», «Кружок любителей хорового пения», «Санкт-Петербургское общество любителей музыки и сценического искусства» и т. п. Почти все такие содружества «преследовали, в сущности, единые цели: эстетическое самовыражение – с одной стороны, музыкальное просвещение общества – с другой» [7, с. 339]. При этом «эстетическое самовыражение» оставалось спонтанным, чисто вкусовым, не стремившимся к чётким теоретическим обоснованиям. Появлялись и иные объединения, носившие чисто профессиональный характер и создававшиеся, прежде всего, для защиты интересов определённой группы музыкантов, не исключая, впрочем, и просветительской деятельности. Такими объединениями были, например, «Общество музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей», «Союз драматических и музыкальных писателей», «Общество для взаимной помощи служащих в музыкальной и книжной торговлях и библиотеках», «Общество взаимного вспоможения служащим в духовных певческих хорах». Подобные объединения практически не выдвигали каких-либо новых актуальных эстетических идей.

всеобщим стремлением к классификации художников по принадлежности к разным « - измам», предлагал причислить себя «к разряду фонометрографов».



Особое место в этом ряду занимали «Вечера современной музыки» (1901 – Петербург, с 1909 – Москва). Эта организация была своеобразным ответвлением художественной группы «Мир искусства» и действовала в соответствии с конкретной задачей: привить русской публике вкус к новым для неё явлениям в современном музыкальном мире. Само по себе важно и примечательно, что именно в рамках этой инициативы впервые было дано особое смысловое наполнение словосочетанию «современная музыка». Под последней мыслилась вся сфера неизвестных ранее музыкальных направлений и образцов. При этом акцент делался не только на буквальном значении слова «современная» (как созданная в текущий период времени), но и на противопоставлении предлагаемого репертуара тому, что постоянно фигурировал в концертах признанных музыкальных организаций. «Современная» в данном случае означало – «альтернативная», неизвестная, пока не популярная музыка. Симптоматично, что первый вечер современной музыки, состоявшийся 20 декабря 1901 года, включал в программу произведения композитора XVIII века Д. Скарлатти. Несмотря на то, что «Вечера» выдвинули свою актуальную систему художественных критериев, они оставались, прежде всего, концертной организацией и по остроте и размаху эстетических дискуссий не могли составить параллель влиятельным группировкам в других искусствах.

Отсутствие коллективных эстетических деклараций и объединений в музыкальной жизни отчасти объясняется спецификой музыки как вида искусства – её непонятностью, отвлечённостью смыслов, более глубокой, чем в других искусствах, погружённостью в иррациональную стихию чувств и интуиции. Отсюда и меньшая склонность к вербализации своих намерений и творческих установок. Музыкальные журналы, систематически изложенные музыкально-эстетические манифесты, концепции во все времена появлялись реже, чем аналогичные инициативы в смежных искусствах. Вместе с тем, отмеченная особенность резко контрастирует тенденции к корпоративности в XIX веке – «Могучая кучка», Беляевский кружок при всех внутренних проблемах и разногласиях были достаточно сплочёнными



и действенными объединениями. Возможно, отказ музыкантов начала века от корпоративного духа продиктован особой их чуткостью к лозунгам индивидуализма в эстетике Серебряного века.

Не претендуя на решение проблемы, отметим сам факт: музыканты занимают особую позицию в эстетической полемике эпохи. Среди возможных причин этой позиции следует выделить существенные изменения, произошедшие к началу XX века в профессиональном самоопределении представителей русского академического музыкального искусства. Как известно, эта сфера художественной деятельности в сравнении со смежными искусствами всегда обладала некой «повышенной технологичностью». Музыка требует более долгого периода профессиональной подготовки, овладения самым широким кругом специфических навыков и знаний, длительных и упорных тренировок, которые, как правило, должны начинаться в самом раннем детстве. Европейское искусство создало для этих целей целый ряд специальных традиций и общественных институтов. Тем не менее, в поисках своей самобытности русская музыка прошла в XIX веке через период сомнений в универсальности европейских норм профессионализма. Ярче всего это выразилось в деятельности «Могучей кучки», выступавшей против консерваторской системы музыкального образования, казавшейся чуждым для России заимствованием.

К концу XIX столетия в среде русских музыкантов формируется новое ощущение своей глубокой причастности к общемировым художественным процессам, появляется чёткое осознание того, что полноценная профессиональная деятельность невозможна без освоения всех соответствующих современных знаний и достижений. Выход русской музыки на мировой уровень профессионализма, о котором уже на исходе XIX века ярко заявили достижения П. Чайковского, А. Глазунова, С. Танеева и других русских музыкантов, воспринимался и в начале следующего столетия как актуальная задача отечественного искусства. Новый уровень профессионализма при сохранении своей национальной самобытности стал целью и делом чести для русских музыкантов. Эта цель оказалась и главным поводом для проявлений корпоративного духа. Она уже не требовала громких деклараций:



престиж консерваторского образования утверждается всё увереннее, его необходимость уже доказана растущими успехами прошедших через консерватории отечественных музыкантов. Первые десятилетия XX века, когда европейская музыка с небывалой интенсивностью обновляет свое музыкальное мышление и «изобретает» новые языки, заметно усложнили эту задачу – предстояло оперативно освоить и переработать эти новации. Все стремления и силы русских музыкантов оказались поглощены чисто профессиональными задачами, которые в сложившихся условиях сами по себе становились некой декларацией и «знаменем», под которыми объединялись все, кто создавал новую славу русского музыкального искусства.

Специфическое отношение музыкантов к современным манифестам и влиятельным группировкам в своё время провоцировало музыковедов на рассмотрение музыки Серебряного века, опираясь, прежде всего, на монографический принцип, выстраивая ряд творческих портретов крупных представителей эпохи³. В других случаях путеводной нитью становились ведущие литературно-художественные тенденции, параллели к которым прослеживались и в музыкальном искусстве. Такой подход уже давно показал свою плодотворность [8; 6]. Отсутствие сознательно поставленных общих стратегических задач порождает особую методологию в изучении творчества композиторов с точки зрения ведущих художественных течений избранного периода. Сложные пересечения влияний, сближения и соприкосновения с идеями разных художественных группировок вынуждают, по словам Д. Сарабьянова, «руководствоваться скорее принципом тяготения, чем свершения» [10, с. 7]. «Вязь» таких «тяготений» и представляет собой, как правило, культурно-контекстный анализ музыкальных явлений начала XX века.

Однако возможен и другой подход, который мы и попытались здесь реализовать. Он акцентирует специфические пути музыкального искусства – разумеется, учитывая их соотношение с поисками в других областях художественного творчества. Перспективы такого

³ Так построен, например, том 10-А (М., 1997) коллективного исследования «История русской музыки» [5].



ракурса рассмотрения покажет дальнейший опыт исследований, посвящённых музыке рубежа XIX–XX веков – одного из интереснейших периодов в истории русской культуры.

Список использованной литературы

1. Белый А. *Между двух революций* / Андрей Белый. – М. : Худож. лит., 1990. – 672 с.
2. Венгеров С. А. – *Основные черты истории новейшей русской литературы* / С. А. Венгеров. 2-е изд. – СПб. : Тип. т-ва «Обществ. польза», 1909. – 88 с. – (Библиотека «Светоца» / под ред. С. А. Венгерова ; № 91).
3. Воробьёв И. С. *Пролог* / И. С. Воробьёв // *Русский авангард : манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917)* / авт.-сост. И. Воробьёв. – СПб., 2008. – С. 5–24.
4. Гервер Л. Л. *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)* / Л. Л. Гервер. – М. : ИНДРИК, 2001. – 247 с.
5. *История русской музыки. В 10 т. Т. 10А. 1890–1917-е годы* / [Ю. В. Келдыш и др. ; ред. Ю. В. Келдыш и др]. – М. : Музыка, 1997. – 541 с.
6. Корабельникова Л. З. *Музыка в художественной культуре серебряного века* / Л. З. Корабельникова // *История русской музыки : в 10 т. / [общая науч. ред. тома: Л. З. Корабельникова, Е. М. Левашёв]*. – М., 2004. – 10Б. – С. 5–37.
7. Лащенко С. К. *Концертная жизнь в провинции* / С. К. Лащенко // *История русской музыки : в 10 т. / [общая науч. ред. тома: Л. З. Корабельникова, Е. М. Левашёв]*. – М., 2004. – 10Б. – С. 334–391.
8. Левая Т. Н. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи* / Т. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 168 с.
9. *Русский авангард : манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917)* / авт.-сост. И. С. Воробьёв. – СПб. : Композитор, 2008. – 256 с.
10. Сарабьянов Д. В. «Кубофутуризм»: термин и реальность / Д. В. Сарабьянов // *Русский кубофутуризм : сб. ст. / под ред. Г. Ф. Коваленко*. – СПб., 2002. – С. 3–10.
11. Сахно И. М. *О формах экспрессии в экспрессионизме и в поэзии русского авангарда* / И. М. Сахно // *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма : [сб. ст.] / Рос. акад. наук [и др.]*. – М., 2003. – С. 137–147.
12. Ханзен-Лёве А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика* / А. Ханзен-Лёве ; [пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. – СПб. : Академ. проект, 2003. – 814 с. – (Современная западная русистика ; т. 48).