

«... И ГДЕ-ТО ЗА СТВОЛАМИ МОРЕ»:
К проблеме контаминации жанров в живописи
XX века¹

НАТАЛИЯ ЗЛЫДНЕВА

(Москва. Институт славяноведения РАН; Институт мировой культуры МГУ)

Научные труды Маргариты Ивановны Лекомцевой содержат, при всей их лапидарности, множество возможностей выхода в общие семиотические проблемы, побуждают к размышлениям о динамической структуре текста применительно не только к вербальным искусствам, но и визуальным. В настоящем очерке, посвященном светлой памяти этого замечательного ученого и человека, моего Друга и Наставницы, предпринята попытка такого рода выхода.

В своей статье, содержащей разбор стихотворения Б. Пастернака «В траве меж диких бальзаминов...», Маргарита Ивановна Лекомцева высказала предположение, что строки *И где-то за стволами море / мерещится все время мне* могут быть навеяны поэту одним из пейзажей Леонида Осиповича Пастернака: «в строке ‘Там волны выше этих веток’ возможно отразилась память о пейзажной картине отца 1910 г. ‘Сосны и море’, где море с большими волнами оказывается выше некоторых сосновых веток» [Лекомцева 2017] (илл. Л. Пастернак. Сосны и море. 1910, пастель/бумага). Этот пейзаж был написан

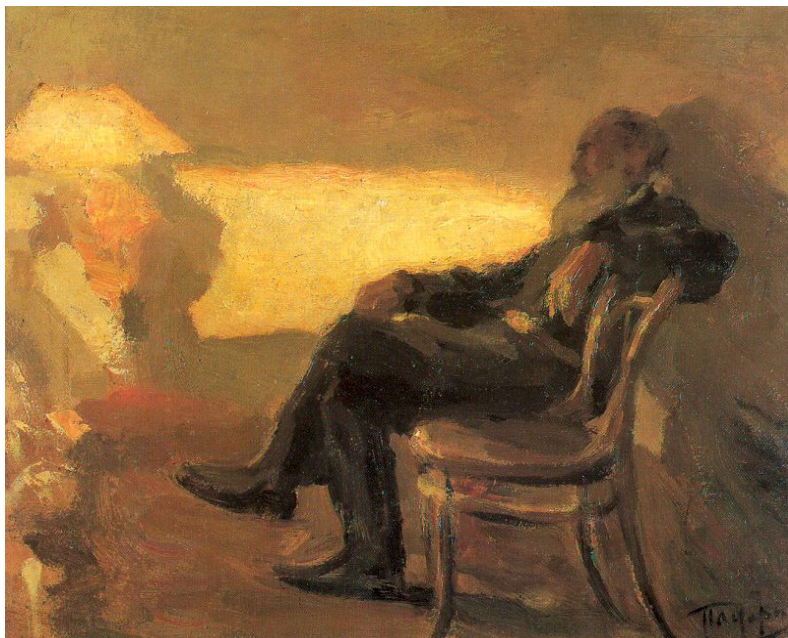
¹ Статья написана при поддержке РФФИ в рамках проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблема пограничья». Грант № 18-512-23002 (2018-2020).

Л. Пастернаком еще в России и, возможно, навеян впечатлениями от поездок по северу Европы в 1907 г., задолго до переезда мастера сначала в Германию (в 1921 г.), а затем в Англию (в 1938 г.).

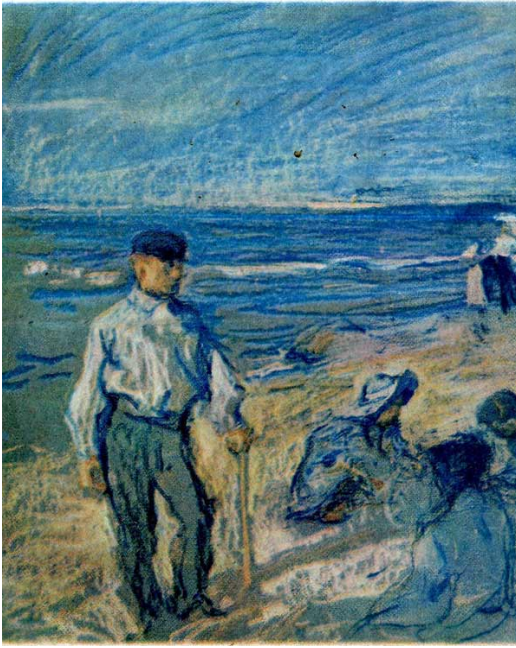


На время создания картины, 1910-е гг., приходится пора творческого возмужания художника, становления стиля и выбора жанровых приоритетов. Из биографии Л. Пастернака известно, что в первое десятилетие XX века он преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а в 1907 г. посещал Англию, где открыл для себя живопись портретиста XVIII в. Джошуа Рейнольдса (1723-1792). Интерес к Рейнольдсу не случаен — именно портрет становится для художника в эту пору наиболее привлекательным жанром. К 1910-му г. Пастернак уже создает целую серию портретов своих замечательных современников — несколько изображений Л. Н. Толстого (в кругу семьи и отдельно),

портреты А. Н. Скрябина, В. И. Сука, Л. И. Шестова, А. Г. Рубинштейна, М. О. Гершензона и других, а также близких ему людей — жены Розалии, сыновей (Александра, а также несколько карандашных набросков и пастелей Бориса) и дочерей Жозефины и Лидии. Есть и автопортретные изображения. Для портретов характерна контрастная светотень, акцентированная диагональ в композиции, пастозная манера. (илл. Л. Пастернак. Лев Толстой. 1901, масло/картон, Musee d'Orsay).



Пейзажный жанр занимает в его творчестве тех лет несравненно более скромное место по сравнению с портретом. Помимо уже упомянутого морского вида обращает на себя внимание, как наиболее сходный с ним по мотиву (приморский берег), пейзаж «Остров Rügen» (1906). (илл. Л. Пастернак. Остров Rügen. 1906, пастель/бумага).



Оба пейзажа написаны пастелью, в раскованной экспрессивной манере, взвихренным пастозным штрихом и контрастной палитрой, чем немного напоминают стиль зрелого Ван Гога. В насыщенности воздухом и светом этих полотен сказываются уроки пленэризма, усвоенные художником в годы учебы в Мюнхене (с 1883 по 1887 гг. несколько семестров он провел в мюнхенской Королевской Академии изящных искусств), впечатления от французского импрессионизма (посетил выставки в Париже в 1889 г., видел московскую коллекцию С. Щукина), а также от встречи с немецким экспрессионизмом в Берлине в 1905 г. [Pasternak trust]. Но нас интересует не столько стиль живописи, сколько модус изображения, который обнаруживается в пространстве многомерной коммуникации: внутри-картинном пространстве (персонаж versus природа) и внешнем (персонаж versus зритель).

Пейзаж «Сосны и море» лишен человеческих фигур, и неким символическим замещением одушевленного персонажа здесь выступает расположенная в центре композиции сосна: в сущности, множественному числу в названии изображенное не соответствует, что переводит собственно зримое в область умозрительного, а визуальное перемещается в область вербального: зрительно воспринимаемая «сосна» в названии присутствует в собирательном значении, обретая форму «сосны». Пейзаж «Остров Rügen», напротив, населен людьми — вертикальной доминантой является изображение стоящего на фоне моря мужчины с тростью, рядом — группа женщин и рыбаков, разбирающих сети. Основной персонаж представлен в трехчетвертном развороте головы и торса, его взгляд обращен не на зрителя, а на людей, сидящих рядом, и тем самым он не принимает участия в «человеческом» общении со зрителем, растворяясь в коммуникации автор/природа. Такого рода позы персонажей, ориентированные на внутри-картинное пространство (сообщества, интерьера, пейзажа), свойственны интерьерным композициям художника в эти годы: «Жена за пианино», «В четыре руки», «Толстой с семьей» (1902). (илл.: Л. Пастернак. Толстой с семьей. 1902, пастель/бумага. ГРМ).



Представленная сцена замкнута на самой себе. Зрителю отводится роль стороннего наблюдателя, своего рода невольного свидетеля, словно подглядывающего за происходящим изнутри композиции. В ряде других полотен Л. Пастернака, таких как «Солнечный луч», «У окна. Осень» (1913) зрителю и вовсе отказано в коммуникации — основное «действующее лицо» развернуто к нему спиной (илл. Л. Пастернак. У окна. Осень. 1913, пастель/бумага).



Роль зрителя как внешнего наблюдателя свойственна типу изображения, основанного на модели «вид в окне» и соответствует традиции европейского искусства, восходящей ко временам итальянского Ренессанса. Этот принцип взаимодействия зритель-картина базируется на удвоении (фигура тавтологии) операции зрения или на метаописании: мир как объект визуализации сам себя визуализирует. При этом диалогические отношения в «тексте» произведения разворачиваются почти целиком в пространстве автор/изображение, в то время как зритель занимает пассивную позицию. Однако импрессионизм (и пленэризм как один из его вариантов/фаз) положил начало остранению видимого, акцентированию зрения как такового, когда изображение стало функцией субъекта восприятия предметного мира. Принцип «окно в мир» сменился на зеркальный принцип «мир (заглядывающий) в окно». Мотив окна утратил семантическую прозрачность, что особенно ярко проявилось в живопи-

си Марка Шагала, в творчестве которого изображений окна, смотрящих в и из окна персонажей, встречается очень много. (илл. М. Шагал. Окно на даче. 1915, масло/гуашь/картон. ГТГ).



Вторгшийся в «окно» мир — от импрессионистов до авангарда — стал функцией восприятия, и зрителю теперь делегируется роль экрана/мембраны, резонирующих взгляд художника. Коммуникативная среда формируется средствами акцентированной модальности изображения: эмоциональный план передан открытым пастозным мазком (или штрихом), рельефной фактурой, которая выявляет пигмент и поверхность полотна, а также свободно трактованным цветом, заданным световым рефлексом и лишенным как условности символизма, так и реалистической предметности.

Интерьерные композиции А. Пастернака интересны как раз своим переходным статусом: в них запечатлен сам момент перехода от жанровых интерьерных сцен к импрессионистическому пейзажу на открытом воздухе. Частичная вне-коммуникативность этих изображений, основанная на незаинтересованности персонажей в активном взаимодействии со зрителем, их асценичность, компенсируется активной коммуникативностью полотен на уровне цветоцветовых форм — как сообщений, которые формируют внутреннее пространство диалога субъектов.

Такого рода переходность, впрочем, является частью более широкой проблематики пограничных состояний, а именно — контаминации жанров пейзажа и портрета в начале XX в. Творчество Леонида Пастернака дает в этом отношении почву для размышлений. Но предварительно обратимся к анализу стихотворения Бориса Пастернака.

М. И. Лekomцева трактует основную тему стихотворения как «... продолжение важной для Пастернака темы 'как рождается поэт'» [Лekomцева 2017] (в частности, посредством введения мотива моря). То есть, перед читателем — поэтический автопортрет, расширенный до общеродового «поэт как таковой». При этом основное содержание стихотворения — это описание пейзажа, его переживание лирическим героем. Автор убедительно показала, что «грамматическая структура стихотворения указывает нам на конструирование поэтического языка, который дает возможность описывать и реальный, и воображаемый миры в одном ряду и с одинаковой степенью достоверности» [Лekomцева 2017]. И далее — ссылаясь на статью А. К. Жолковского, указывавшего на то, что стихи Пастернака «густо насыщены темпоральностью», при том, что «временные категории <...> специализируются», Лekomцева приходит к заключению, что «поэт, оказывающийся властелином <...>, не пытается вмешиваться в естественное развитие мира: в ответ на покорность он признает неприкосновенность существующего мира во всех его

проявлениях» [Жолковский 2011 цит. по: Лекомцева 2017]. То есть, перед нами — диалог осознающего себя лирического субъекта с его природным окружением, его «специализация», что в проекции на ткань изобразительного искусства можно было бы переформулировать как совмещение (авто)портрета и пейзажа. Для русской поэзии портрет на фоне пейзажа — прием не новый (от Пушкина, Тютчева и Фета — к Брюсову и Блоку). Однако он заставляет задуматься о ситуации в других видах искусства, о различительной границе между жанрами в живописи, и в связи с этим — о коммуникативной функции этого взаимодействия в живописи прошлого столетия. Скрытая отсылка, содержащаяся в стихотворении Пастернака, к пейзажу его отца, является дополнительным аргументом в пользу значимости данной проблемы.

Обратимся теперь к визуальному проявлению этого пограничья. Очевидно, что традиция пейзажа-автопортрета, если под ним подразумевать не просто механическое сочетание изображения человека (в том числе портретного) на фоне природы (примеров чему в живописи, начиная с Ренессанса, несть числа), а именно портретность пейзажа *versus* пейзажность портрета, их двойственная обращенность и акцентированная слитность, была заложена еще в романтизме и раннем символизме. Так, на картинах немецкого романтика Каспара Давида Фридриха (1774-1840) «Странник над морем тумана» (1817, холст/масло, Kunsthalle, Гамбург), «Мужчина и женщина, созерцающие луну» (1818/1824, холст/масло, Старая Национальная галерея, Берлин), «Стадии жизни» (1834, холст/масло, Художественный музей, Лейпциг) представлен пейзаж с фигурой на первом плане, причем, эта фигура (или фигуры) обращена спиной к зрителю. Последний видит не просто сцену природы (как водится, в романтизме возвышенно-драматическую — облака над вершинами гор, бурлящее море, зловещая луна и т. п.), а опосредованно — как созерцаемую пер-

сонажем картину мира. (илл. Г. Фридрих. Странник над морем тумана. 1817. холст/масло, Kunsthalle, Гамбург).



Зритель занимает здесь позицию вершины символического треугольника, основания которого образованы безмолвным общением между персонажем, наделенным автопортретными характеристиками, если не в плане прямого сходства по внешности, то функционально, с одной стороны, и активно «говорящей» драматизированной природой — с другой. В символизме и раннем импрессионизме примером подобного рода как раз и могут стать пастели Л. Пастернака. Следующий шаг — отказ от коммуникации, апофатический жест — и это уже удел поэтики исторического авангарда.

В рамках испытания границ видимого в начале XX в. возникает возврат к анаморфическим изображениям, восходящим к широкой практике такого рода в маньеризме и барокко. Примером может служить знаменитая картина Г. Гольбейна Младшего «Послы» (1533 Лондонская национальная галерея) с неясным предметом на первом плане: зрительно смещенным изображением черепа. Но для нашей темы особенно интересны портреты знатных особ, посредством анаморфических сдвигов превращающиеся в некое подобие пейзажа. (илл.: Vexierbild or Puzzle Picture известного ученика Альбрехта Дюрера Erhard Schön. Charles V, Ferdinand I, Pope Paul III, Francis I.1535).





Charles V

Ferdinand I

Pope Paul III

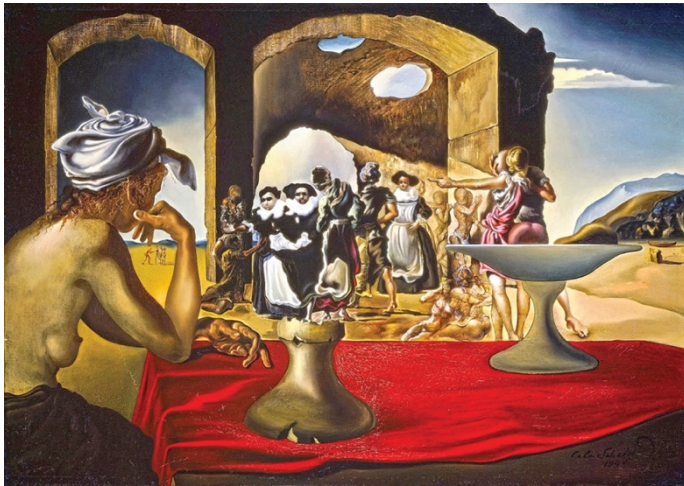
Francis I

Анаморфические лица-пейзажи встречаем в живописи М. Волошина (показательно уже то, что поэт видел свой профиль в очертании одной из скал в Коктебеле, что отразилось в силуэтном портрете работы Е. Кругликовой)². (Илл. слева — Е. С. Кругликова. Силуэт М. Волошина из альбома «Париж накануне войны в монотипиях Кругликовой». СПб., 1916; справа — фотография скалы в Коктебеле.

² Мотив портрета-скалы, изображения человека в составе горы, которые встречаются уже в европейском маньеризме и барокко, очевидно, восходят к архаическим мифам и их антропологизации горы-камня [Иванов 2016].



Широким фронтом изображение скрытых в пейзаже лиц и фигур распространяется в живописи сюрреализма, особенно у С. Дали (илл.: С. Дали. Невольничий рынок с исчезающим бюстом Вольтера, 1940, холст/масло. Музей Сальвадора Дали, Сент-Питерсберг, США).



В память о сюрреализме современный российский художник Игорь Лысенко создал анаморфический пейзаж-портрет «Родина Оскара Уайльда» (1998), где совмещены природный пейзаж

и изображение лица английского поэта (илл. И. Лысенко. Родина Оскара Уайльда. 1998, холст/масло):



Впрочем, выход портрета в пространство иного жанра — не редкость в европейском искусстве. Достаточно вспомнить знаменитые портреты-натюрморты рудольфинца Дж. Арчимбольдо в XVI в. Ближе к нашему времени, на рубеже XIX и XX вв. В. А. Серов создает серию женских портретов, в которых реализована метафора женщина=цветок, основанная на сближении растительного кода с антропоморфным как на уровне мотивики, так и собственно живописной структуры.

Между тем, особенный интерес представляет не этот гибридный топос. Ведь в нем лишь механически совмещается в единой композиции сцена природы и изображение конкретного человека, целясь обозначить пределы визуального восприятия. Большой интерес представляют пейзажи и портреты в составе единой типологической группы, которые существуют отдельно, т. е. не изменяют своей жанровой природе, но, тем не менее, сигнализируют о глубинной внутренней взаимосвязи, так сказать, посылают друг другу знаки родства. Такого рода феномен касается

типов портретного изображения с так называемым «географическим» лицом (крупный план, линейность, композиционная децентрированность — как в портретах кисти Бориса Григорьева) (илл.: Б. Григорьев. Лики Расеи. 1923, холст/масло, частная коллекция). Лицо крупным планом перерастает в фоновый пейзаж, сливается с ним и в графике Д. Бурлюка примерно того же времени. (илл.: Д. Бурлюк. Russian peasant. 1925, частное собр.) Аналогичная ситуация и в случае пейзажей, наделенных чертами т.н. «лицовости» — о ней ниже.



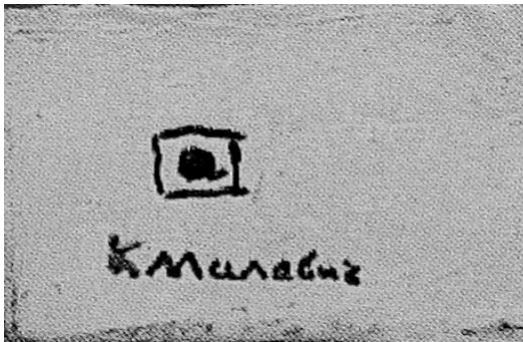
Авторская интенция в последнем случае чаще всего отсутствует, и мы имеем дело с природой (онтологий) жанра как такового. Экспликация этой природы лежит в русле авангардной поэтики XX в.

Как известно, исторический авангард 1910-х гг. в русском искусстве основан на доминанте пространства над временем. Синтагматическая парадигма авангарда, восторжествовавшая над парадигмой семантической в символизме, предполагала приоритет композиции над мотивом. Остранению и сдвигам — в терминологии формализма — изображение подверглось в кубофутуризме, картинах Малевича периода алогизма, коллажах и кубистической живописи Поповой, Розановой и других мастеров 1910-х гг. в России. Традиционный жанр портрета претерпел испытание беспредметностью. Наряду с девиантными изображениями, а также изображениями зоо- и вегетоморфными, возникли абстрактные портреты и автопортреты (Д. Бурлюк, В. Маяковский, К. Малевич, Л. Попова). Сходство с внешностью обозначенного в названии человека в такого рода портретах почти не угадывалось, использовался прием стертой референции. Например, в беспредметном «Автопортрете» Д. Бурлюка помещены графические элементы его оформления сборника «Садок судей II» (шестиногая лошадка), выступающие как знак-индекс авторства художника. (илл.: Д. Бурлюк. Автопортрет. 1914, литография).



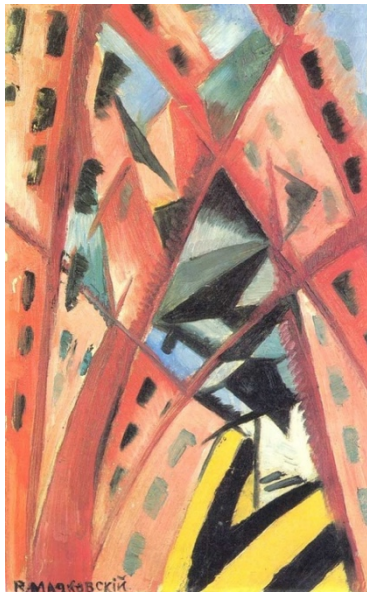
На том же принципе основаны и «подписи» ряда портретов работы позднего Малевича в виде маленького черного квадрата,

который выступил метонимической идентификацией по признаку «Черного квадрата», программного произведения мастера. Благодаря этой картинке-подписи на знаменитом автопортрете художника лицо и личность автора отождествляются (илл.: К. Малевич. Художник. 1933, холст/масло, ГРМ).



(подпись в виде черного квадрата. Фрагмент).

Кроме того, лицо стало пониматься как отвлеченная сущность, как абстракция по отношению к телу. Обращаясь к практике архаических культур, где лицо выполняло функцию свободного поля, служащего для нанесения знаков социальности [Подорога 1995], в раннем авангарде лицо раскрашивали, уподобляя его маске. Именно на основании генетического родства портрета и маски в русле авангардной поэтики лицо подвергалось раскрою в практике Эйзенштейна [Иванов 2015; Подорога 1995]. Базируясь на доминанте пространственной формы, которая собирает воедино отвлеченные символы и традиционные знаки, наподобие меток ландшафта (вид на который открывается с высокой точки горизонта — с горы, воздушного судна и т.п.) или значков на карте, крупный план лица в авангарде может пониматься как синтагматически организованная изобразительная система. Тем самым портрет формально сближался с пейзажем с его синтагматическим перечислением «меток» природного окружения, возникала жанровая контаминация. Примером ее отрефлексированной реализации может служить «Автопортрет» Маяковского 1913 г., который представляет собой городской пейзаж — вид улицы с наклоненными фасадами (картина совпала по времени написания с созвучным по мотивам стихотворением «Из улицы в улицу»). (илл.: В. Маяковский. Автопортрет в желтой кофте. 1913, холст/масло, частное собр.). Учитывая важную роль авторского названия в авангарде, этот автопортрет можно рас-



сма́тривать как проекцию лица в зрительное описание городской среды, как «лицовость» города. Через пять лет в стихотворении Б. Пастернака «Весна, я с улицы, где тополь удивлен...» дом, который «упасть боится», тоже будет сопряжен с «шумными глазами» посторонних, «к недоумению» разглядывающих автопортрет словно «выписавшегося из больницы». Своего рода портретами-пейзажами стал и ряд картин позднего Павла Филонова, в частности, его серия «Головы», где атомарные формы складываются в единое целое, но при этом происходит и обратный процесс — разложения на изображения-молекулы. Каждую из этих молекул-кубиков, рассмотренную по отдельности, можно связать с урбанистическими мотивами, т.е. городским пейзажем, в котором растворяются изображения человеческого лица (илл.: П. Филонов. Голова. 1924, бумага / акварель, тушь, графитный карандаш. ГРМ).



В данном случае палимпсест композиции соответствует взаимному наложению изобразительных кодов и жанров. Аналогичное наблюдение было в свое время сделано Р. В. Дугановым в отношении автопортретной зарисовки В. Хлебникова: «Рисунок этот читается одновременно и как портрет, и как пейзаж, можно сказать, — 'пейзаж лица' или 'лицо пейзажа'» [Дуганов 1988; цит. по: Лоцилов интернет-ресурс]. (Илл.: В. Хлебников. Автопортрет. 1909, бумага/перо).



С некоторым допущением можно сказать, что наряду с пейзажностью портрета, феномен лицевости пейзажа — это обратная сторона того же процесса контаминации. В 1907 г. М. Ларионов написал этюд «Сарайчик» с изображением хозяйственной постройки. К этому названию он присовокупил другое — «Автопортрет»: узкие оконца сарая, напоминающие два глаза, действительно, придают постройке отдаленное сходство с широкоскулым лицом автора. Здесь игровая ирония названия — всего лишь авангардный жест. Через несколько десятилетий за ним последовали опыты сюрреализма, о которых писалось выше.

Острой характерностью пейзаж уподобился лицу с его неповторимым и динамичным набором черт человека в живописи русского экспрессионизма конца 1920-х гг. Этому направлению не суждено было развиваться — время не благоприятствовало естественному развитию искусства в России, однако произведения его ярких представителей А. Древина, С. Романовича, А. Лабаса несут в себе ту же энергию индивидуального росчерка пера, своего рода знак-индекс руки мастера, что и «Автопортрет» Хлебникова. Экспрессивные, остро характерные пейзажи А. Д. Древина оперируют крупными планами, напоминая портреты, о которых шла речь выше. Они построены на динамичности пастозного мазка и головокружительном движении сведенных воедино пространственных планов, тем самым присваивая главный признак портрета — времени. (илл.: А. Древин. Газели. 1930-1931, холст/масло, ГТГ).



Пейзажи художников позднего авангарда вносят динамику, темпоральность, в пространство композиции, тем самым изображения природы как бы перенимают родовой атрибут портретного

жанра — складку жизни портретируемого, опредмечивают ее. Получается, что два жанра обмениваются кодами, не отдаваясь при этом от своей природы. Причем, если в жанре портрета условием такого обмена как правило становится вербальный паратекст произведения (название), то пейзаж вербализации не требует. Однако он оперирует идентификаторами более общего и высокого (в смысле иерархии антропологических признаков) порядка — знаком-индексом телесности и *sub specie* руки мастера. В начале статьи я упомянула о том, что пейзаж Л. Пастернака «Сосны и море» по стилю напоминает зрелого Ван Гога. По мнению современного исследователя французского кино, можно говорить «о стремлении Ван Гога передать выражение лица через пейзаж и одновременно о неразрывной единой связи бытия», что выразил в своем фильме о художнике режиссер Ален Рене [Баландина]. Совмещение двух жанров в искусстве раннего модернизма в какой-то мере осознавалось и самим Л. Пастернаком. В своих мемуарных «Записках» он сближает человеческое лицо и океанический вид: «Думая о портрете, невольно вспоминаю прочитанное когда-то мною в одной статье и поразившее меня замечание...: "Творчество в искусстве начинается не с портрета, но с более элементарных форм. Человеческое же лицо представляет собою для юношества слишком тревожное и беспокойное зрелище: это маленькое пятнышко — обширнее горизонта и глубже океана..."» [Пастернак 1975].

Контаминация жанров — частный случай проявления поэтики пограничья в культуре начала XX в., имевшей разнообразные проявления. Однако это случай, нарушающий нормативный ход тысячелетней истории европейского искусства и заставляющий пересмотреть коммуникативные основы изображения, границы жанра. Все это в зачаточном состоянии уже содержалось в картине Л. Пастернака «Сосны и море». Однако нужна была интуиция поэта (Б. Пастернака) и проницательность исследователя (М. И. Леконцевой), чтобы выявить лицо в пейзаже, а в пей-

заже различить черты творческой индивидуальности — лица мастера, лица-природы.

Литература:

Баландина — *Баландина Н.* Кинорежиссер и художник. Фильмы Алена Рене и Анри-Жоржа Клузо об искусстве // К столетию Н. А. Дмитриевой. Сборник научных статей. М., (в печати).

Дуганов 1988 — *Дуганов Р. В.* Рисунки русских писателей XVII — начала XX века: Альбом / Авт.-сост. Р. В. Дуганов. М., 1988.

Жолковский 2011 — *Жолковский А. К.* Бессмертие на время (К поэзии грамматического времени у Пастернака) // Жолковский А. К. Поэтика Пастернака — Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011. <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib93.htm>

Иванов 2015 — *Иванов Вяч. Вс.* Рожаящая гора и рождение от камня // Живой камень: от природы к культуре. М., 2015. 25–40.

Лекомцева 2017 — *Лекомцева М. И.* Заметки о грамматической структуре стихотворения Пастернака «Сосны» // Замечательное шестидесятилетие: ко дню рождения Андрея Немзера. М., 2017. С. 217–224.

Лоцилов интернет-ресурс — *Лоцилов И.* Автопортрет Велимира Хлебникова // Поэзия авангарда. Исследования о Велимире Хлебникове. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/bu/il_self.htm — Дата обращения 17.12.2018.

Пастернак 1975 — *Пастернак Л. О.* Записи разных лет. М., 1975. Цит. по: http://az.lib.ru/p/pasternak_1_o/text_1943_zapisi_raznyh_let.shtml

Подорога 1995 — *Подорога В.* Феноменология тела. М., 1995.

Фарыно интернет-ресурс — *Faryno Jerzy.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Исследования о русском авангарде. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm#Ftn* — Дата обращения 17.12.2018.

Pasternak trust: *The Pasternak Trust.* Oxford. <http://www.pasternak-trust.org/leonid/chronology/> дата обращения 17.12.2018.