



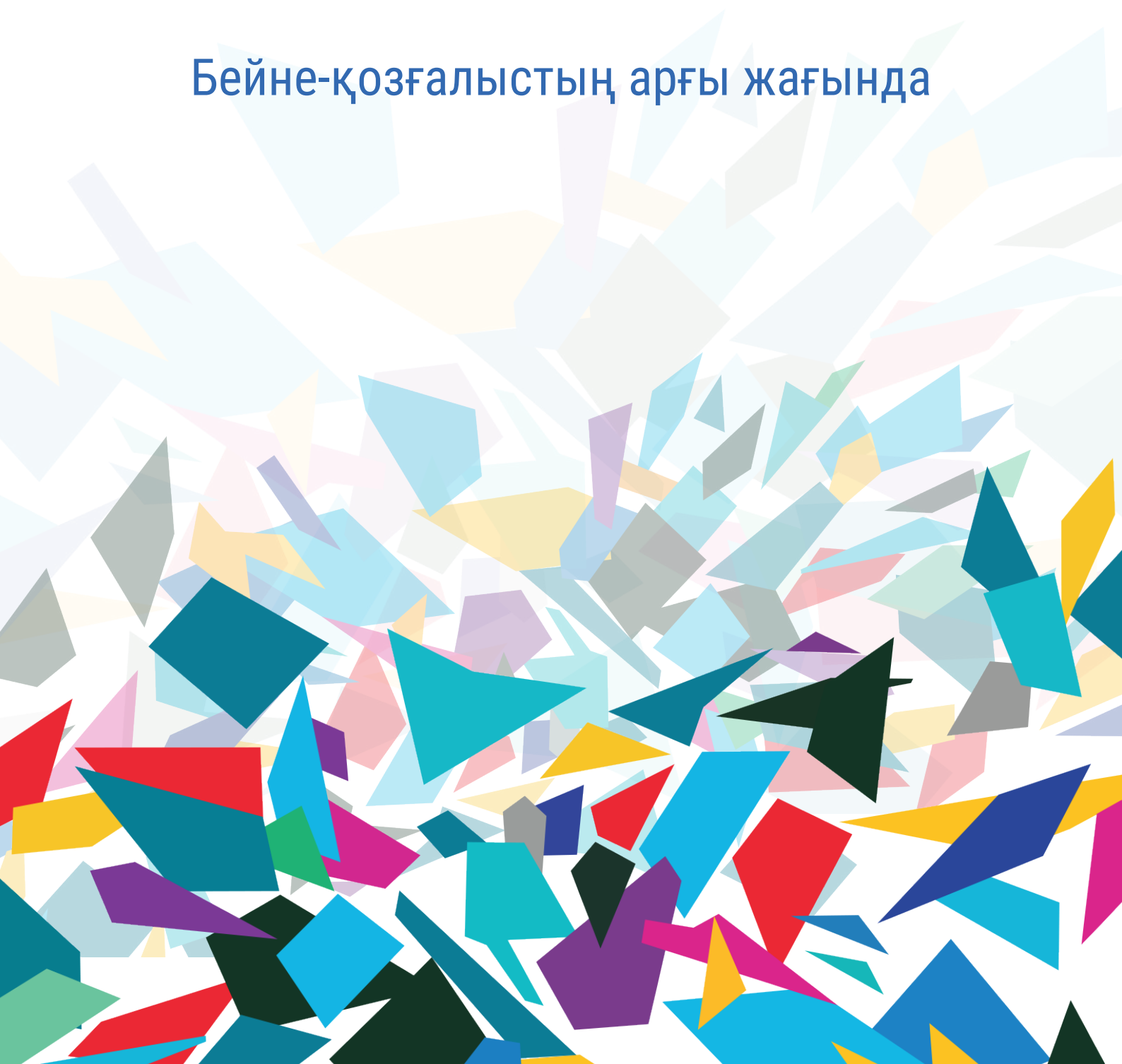
1-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

## КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Бейне-қозғалыстың арғы жағында





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

### Фильмдер:

Витторио де Сика «Умберто Д»  
Висконти «Құштарлық тұтқыны»  
Антониони «Тұтылу»  
Феллини «8 ½»

### Негізгі идеялар:

1. Италияндық неореализмнің формальды эстетикалық критерийлері: дисперсивті, эллиптикалық, жаңылыстыратын немесе сенделтетін, арнайы әлсіз байланыс пен құбылмалы оқиға блоктарымен әрекет ететін шындықтың жаңа формасы.
2. Неореализм бейненің жаңа түрін ойлап тапты, оны Базен «бейне-факт» деп атауды ұсынды.
3. Неореализмді таза оптикалық ситуацияның артуымен анықтайды, оның бұрынғы реализмдегі әрекет-бейненің сенсомоторикалық ситуацияларынан айтарлықтай айырмашылығы бар.
4. Кейіпкерде өзінше бір көрерменге айналды.
5. Бұрынғы реализмде немесе қимыл-бейнеде объект пен ортаның өзінің таза шындығы болды, бірақ бұл функционалды шындық.
6. «Құштарлық тұтқыны» фильмінен бастап, объект пен орта өздігінен құнды болатын дербес материалды шындыққа ие болады.
7. Орта шындығы мен әрекет шындығы арасында құрылатын қозғалыстың жалғасуы емес, бұл еркіне жіберілген сезім органдары арқылы онирикалық байланыс сияқты. Әрекет аяқталып немесе жалғасудың орнына ситуациямен араласып жүргенге ұқсайды.

Жил Делөздің «Кино» еңбегінің «Бейне-уақыт» атты 2-ші кітабы бойынша дәрістер циклін бастаймыз. Алғашқы дәрісімізді екінші кітаптың бірінші тарауының аты айтып тұрғандай «Бейне-қозғалыстың арғы жағында» жатқан дүние хақында сөз қозғаудан бастаймыз.

Италияндық неореализмді әлеуметтік мазмұнымен анықтағандарға қарсы Базен формальды эстетикалық критерийді қолдану қажет екенін көрсетеді. Оның пікірінше мұнда шамамен дисперсивті, эллиптикалық, жаңылыстыратын немесе сенделтетін, арнайы әлсіз байланыс пен құбылмалы оқиға блоктарымен әрекет ететін шындықтың жаңа формасы туралы сөз болып отыр. Шындық одан кейін көрсетілмеді немесе тарқатылмады, бірақ «қаперде болды». Белгілі шындықты көрсетудің орнына, неореализм ұдайы екіұшты шындықты ашуды мақсат етті; сондықтан план-эпизод өзін репрезентацияның монтажымен ауыстыруға ұмтылды. Демек, неореализм бейненің жаңа түрін ойлап тапты, оны Базен «бейне-факт» деп атауды ұсынды.

Базеннің қарсы болған бұл тезисі әлдеқайда терең еді, ол неореализмнің бастапқы көрінісімен шектелмейтінін көрсетті. Шындық деңгейіне қатысты мәселеде екі тезисте ортақ дүниелер болды: неореализм формалды не болмаса материалды «шынайы дүниені» шығарды. Дегенмен мәселенің шындық деңгейінде, мазмұны немесе формасында екеніне біз сенімді емеспіз. Ойлау тұрғысынан алғанда бұл «ментальдық» деңгей емес пе? Егер барлық қозғалыс-бейне, қабылдау, әрекет және аффектілерді (эмоцияларды) өзгертсе, қозғалыстан тыс жаңа таңбаның талабын орындауға және оны бір оймен ұштастыруға әрекеттің ұзақтығынан қабылдауға кедергі болатын жаңа элементті енгізгеннен емес пе?

Де Сика «Умберто Д» фильмінде әйгілі эпизодтарды жасағаны жөнінде Базен мысал келтіреді: жас үй қызметшісі таңертеңгісін асүйге кіріп, қажыған күйде ойланбастан бірқатар жест жасап, аздап жиыстырып, суды шашыратып құмырсқалардан тазартады, кофе ұнтағышты алып, созылып есікті аяғының ұшымен жабады. Өзінің жүкті ішіне көзі түсіп кетіп, әлем қайыршылығы туылатындай көрінді. Міне қарапайым немесе күнделікті жағдайда, қарапайым сенсомоторикаға жүгінетін схемалар мен болмашы жестердің барысында кішкентай үй қызметшісінің жауап та бермейтін немесе реакция да білдірмейтін – бұл таза оптикалық ситуация. Көз бен іш – мұнда түйісу.

*«Умберто Д» фильмінен үзінді - 13.35. – 14.05.*

Ештеңеге жетпейтін зейнетақысына өлместің күнін кешкен Умберто ақсақалдың ішкерге ас, киерге киім жоқ. Қақы да жоқ. Жалғыздық пен мұқтаждық әбден қажытып, сағы сынған қария өмірмен қош айтысуға бел байлайды.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Әрине, түйісулер түрлі формаларды қабылдауы мүмкін, қаншалықты ерекше болса да олар түбінде сол формуланы сақтайды. Росселинидің көрнекті тетралогиясын алып қарасақ, неореализмді жетілдіре түседі. «Германия нөлінші жылы» фильмі шетелге барған және көрген дүниесінен қаза тапқан бала туралы көрсетеді. «Еуропа 51» фильмінде баласының өлімінен кейін, «тобыр өмірімен», қала шетіндегі лашықтар мен зауыт тынысымен бетпе-бет танысқан ауқатты әйел туралы көрсетеді. Әйелге тән адамдарды күту және заттарды жайғастыру сияқты үй тіршілігіне қатысты көзқарастан бас тартып, оның ішкі жан дүниесі қайғы, аяушылық, махаббат, бақыт, бойсұну секілді барлық күйден өтеді, тіпті психиатриялық ауруханаға дейін түседі: ол басынан кешірді, бастан кешіруді үйренген. «Италияға саяхатта» турист әйел туралы сипатталады, қарапайым бейнелер мен визуалды клишенің барысы оның жанын жабырқатады, өз басынан ғана өткеретіндей жанын қоярға жер таппай, олардан төзгісіз нәрсені көреді. Бұл енді іс-әрекет емес, көрушінің киносы.

Неореализмді таза оптикалық (және дыбыстық, десек те неореализмнің бас кезінде синхронды дыбыстар әлі болмаған еді) ситуацияның артуымен анықтайды, оның бұрынғы реализмдегі әрекет-бейненің сенсомоторикалық ситуацияларынан айтарлықтай айырмашылығы бар.

Кейіпкер өзін көрерменнің орнына қойды. Ол ары-бері жүріп, жүгіріп, уайымдағанына қарамастан, оның ситуациясында моторикалық қабілеті басым түседі және бұл одан әрі іс-қимыл жасап немесе жауап беру мүмкін емес нәрсені көріп және естуге мәжбүрлейді. Оның реакциясынан гөрі, тіркеуі көбірек болады. Ол іс-әрекетке емес, көзқарасқа мән берді, оны өзі жалғастырады немесе жалғастырылады.

Висконтидің «Құштарлық тұтқыны» фильмі нағыз неореализмнің ізашары; галлюцинациясы бар деп айтуға болатын, қара кейінген басты кейіпкердің манерасы ең алдымен көрерменді таңғалдырады. Ол қылықты, көңілденген гөрі, визионер мен айкезбеге ұқсайды (кейінірек шығарылған «Сезім» фильміндегі графиня осыған ұқсайды).

*«Құштарлық тұтқыны» фильмінен үзінді - 21.32. – 22.02.*

Сондықтан барлық қасиеттерді біз бұрын бейне-әрекеттің дағдарысымен анықтадық: баллада формасы, клишенің таралуы; басынан кешкендерге оның қатысы жоқ оқиғалар, сенсомоторикалық байланыстың әлсіреуі, алдын-ала шарттың негізінде бұл қасиеттер маңызды. Жаңа бейне әлі қалыптаспағанмен, оның қалыптасуын мүмкін етті. Оны сенімсіз сенсомоторикалық ситуациялардың орнын ауыстыратын таза оптикалық-дыбыстық ситуация қалыптастырады.

Неореализмде, әсіресе Де Сиканың фильмдерінде баланың рөліне ерекше көңіл аударылады (Францияда Трюффо) өйткені ересектер әлемінде баланың іс-қимылы жоққа тән, бұл олардың көру мен есту қабілетін арттырады. Сондай-ақ, неореализмде күнделікті күйбең тіршіліктің маңызды болуының себебі автоматты және монтаждалған сенсомоторикалық схемаларға негізделген, сондықтан да толқу мен жауап беру арасындағы тепе-теңдікті бұзатын кішкене себептің өзі сезімді билейді (Умберто Д фильміндегі кішкентай үй қызметшісінің көрінісіндегідей), бұл схематизм заңынан кенеттен бас тартып, визуалды және дыбыстық жағынан жалаң, боямасыз, тұрпайы кейпінде көрсетеді, бұл күйбің тіршілікті түс немесе қорқынышты қылып, оны адам төзгісіз етеді.

*«Умберто Д» фильмінен үзінді - 10.09. – 10.39.*

Олай болса, кризистегі бейне-қимылдан таза оптикалық-дыбыстық бейнеге ауысу қажет. Кейде бұл эволюция бір аспектіден басқасына ауысып отырады: олар әлсіз сенсомоторикалық байланысы бар баллада фильмдерінен басталады, нәтижесінде таза оптикалық және дыбыстық ситуацияға жетеді. Екі деңгейлі сияқты кейде бір фильмде оның екі аспектісі де кездеседі, оның бірі басқасына ауысуда тек мелодиялық линиямен дыбысталады. Дәл осы мазмұнда Висконти, Антониони және Феллинидің фильмдерінің өзара айырмашылығына қарамастан толығымен неореализмге жатады.

Неореализмнің ізашары «Құштарлық тұтқыны» фильмі әйгілі америкалық нуар романының бір ғана нұсқасы емес, әрі романдағы оқиғаны Падан жазығына ауыстыру да емес. Висконти фильмінде өзгерістердің бастауынан жалпы ахуал ұғымына қатысты астарлы өзгерістерді көреміз. Бұрынғы реализмде немесе қимыл-бейнеде объект пен ортаның өзінің таза шындығы болды, бірақ бұл функционалды шындық. талаптардың поэтикалық сондай-ақ драмалығына қарамастан ситуацияның талаптарымен қатаң анықталды (мысалы, Казанның объектілерінің эмоционалды құндылығы). Сонымен ситуация тікелей қимыл мен құштарлықта жалғасты. «Құштарлық тұтқыны» фильмінен бастап Висконти керісінше дамыта



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

түсті: объект пен орта өздігінен құнды болатын дербес материалды шындыққа ие болады. Бұрынғы күнделікті күйбең тіршілікті бұзып, қимыл немесе құштарлық пайда болу үшін объект пен ортаға, заттар мен адамдарды көріп және есту үшін, тек көрермендер ғана емес, басты кейіпкерлер де зейінін салу керек.

*«Құштарлық тұтқыны» фильмінен үзінді - 23.15. – 23.45.*

Сонымен қатар «Құштарлық тұтқыны» фильміндегі кейіпкердің келуі визуалды тұрғыда қонақүйді иемденгісі келетін сияқты көрінеді. «Рокко мен оның бауырлары» фильмінде де бір отбасының қалаға келуін көреміз, олар бар ынта-шынтасымен үлкен вокзал мен бейтаныс қалаға бейімделуге тырысады: Висконти шығармасында ортаның барлық «инвентары», объектілері, жиһазы, керек-жарағы т.б. осындай тұстар (константалар) үнемі кездеседі. Сондықтан ситуация тікелей қимыл-қозғалыста жалғаспайды: реализмдегідей ол енді сенсомоторикалық та емес, десек те ол ең алдымен оптикалық және дыбыстық — қимыл-қозғалыс болғанға дейін элементтерді пайдаланып немесе байланыстыратын сезімге көңіл бөледі. Мұндай неореализмде барлығы шынайы болып қала береді (декор немесе экстерьеріне қарамастан), орта шындығы мен әрекет шындығы арасында құрылатын қозғалыстың жалғасуы емес, бұл еркіне жіберілген сезім органдары арқылы онирикалық байланыс сияқты. Әрекет аяқталып немесе жалғасудың орнына ситуациямен араласып жүргенге ұқсайды.

Бұл Висконтидің визионерлік эстетизмінің қайнаркөзі. «Жер сілкінеді» фильмі бұл жаңа мәліметтерді айрықша растайды. Әрине балықшылардың ахуалы, олардың бастаған күресі мен таптық сананың пайда болуын Висконти бірінші эпизодта ғана іске асыра алды. Бірақ, дәл осы эмбриондық «коммунистік сана» табиғат немесе адамдар арасындағы күреспен ғана емес, сондай-ақ адам мен табиғаттың жалпы көрінісінен олардың сезінетін және сезімдік бірлігімен байланысты, оған «бай-бақуаттылар» жатқызылмайды, бұлыңғыр әрекеттің сәтсіздігінен бөлек революцияға үміттенетінін көрсетеді: марксистік романтизм.

*«Құштарлық тұтқыны» фильмінен үзінді - 1.28.05. – әрі қарай 30 сек.*

Антониони өзінің алғашқы маңызды «Бір махаббат тарихы» шығармасынан бастап, полициялық тергеу, flash-back арқылы әрекет етудің орнына, әрекетті оптикалық және дыбыстық сипатқа айналдырады, әр түрлі уақытта сол кезде сюжеттің өзі әрекетке айналады ( үй қызметшісінің эпизоды, өзінің өткен іс-әрекетін қайталай отырып әңгімелейді, немесе лифтпен байланысты әйгілі сцена). Сонымен, Антонионидің өнері екі бағытта дамыды: біріншіден күнделікті бос күйбің тіршілік уақытын керемет қолданады, екіншісі «Тұтылу» фильмінен бастап шегіне жеткен ситуация бейнесі дегуманизация пейзажына, бос кеңістікке апарады, абстрактілі инвентарды, геофизикалық бейнені сақтау үшін кейіпкерлер мен әрекет тасада қалады.

*Антонионидің «Тұтылу» фильмінен үзінді*

Феллиниге келетін болсақ, бірінші фильмнен бастап шындықты толықтыратын қойылым ғана емес, бұл жиі қолданылатын қойылымдардағы күнделікті өмір, сенсомоторикалық байланыс пассаждың таза өз заңына бағынатын әртүрлілікке жол береді. Бартелеми Аменгуал осы шығарманың бір бөлігіне қатысты формула ойлап табады: «шындық қойылымды (спектакльді) жасайды немесе қойылыммен (спектакльмен) жасалынады, әрі шынымен таңғалдырады». Күнделікті өмір қойылымға ұқсас (...) Феллини өзі қалаған шындық пен қойылымды араластырады» екі әлемнің гетерогенділігін терістей отырып, тек қашықтықты ғана жоймай, көрермен мен қойылымның айырмашылығын жоққа шығарады.

Неореализмнің оптикалық және дыбыстық ситуациясы дәстүрлі реализмнің маңызды сенсомоторикалық ситуациясына қарама-қайшы келеді. Сенсомоторикалық ситуация кеңістік үшін жақсы дайындалған ортасы бар, оны айқындайтын әрекетті талап етеді, немесе бейімделетін не болмаса оны өзгертетін реакцияны тудырады. Таза оптикалық және дыбыстық ситуация, біз осылай атайтын «кез-келген кеңістікте» құрылады, не байланыссыз не құлазығанды көреміз («Тұтылу» фильмінде бірінен екіншісіне өтетінін байқаймыз, кеңістіктің байланыссыз бөліктерін, кейіпкердің күйзелісі, бастан кешкені - биржа, Африка, аэровокзал – соңында бос кеңістікте бірігіп, экран беті ақ түске айналады).

Неореализмде сенсомоторикалық байланыстар оған әсер ететін, әлсірететін, шектен шығаратын немесе көңілін басқаға алаңдататын мәселелерден ғана тұрмайды: ол әрекет-бейненің дағдарысы. Оптикалық және дыбыстық ситуация одан әрі әрекетпен индукцияланбайды, әрекетте жалғаспайды, ол индекс те,



синсигнум да емес. Біз таңбаның жаңа түрі опсигнум және сонсигнум туралы айтамыз. Бұл жаңа таңбалар саналуан бейнелерге қатысты екені дау тудырмайды. Кейде күнделікті күйбің тіршілік, кейде ол ерекше жағдайлар немесе шектеулер. Әсіресе субъективтік бейнелер, балалық шақты еске түсіру, есту немесе көру фантазиясы немесе арманы, Феллинидің тәсіліндей, кейіпкер өзі ойнаған рөлге разы болған көрермен ретінде қимылын көрмей әрекет етпейді.

Кей кезде Антониони фильмдеріндегідей констат мәнеріндегі объективті бейнелер, тіпті бұл констат жазатайым оқиға туралы болса да, өлшем мен қашықтық қатынасына қарағанда өзінің элементтер, адамдар мен объектілері арасында қалмайтын геометриялық кадрлармен анықталады, бұл жолы әрекет кеңістіктегі фигураға ауысып өзгереді (мысалы, Авантюра фильміндегі жоғалғанды іздеу). Бұл мағынада Антонионидің сыни объективизмін Феллинидің сыбайлас субъективизміне қарсы қоюға болады. Демек опсигнумның екі түрі болады — констат және «инстат», біріншісі абстракцияға жақын, қашықтан терең түсінік береді, екіншісі жақын әрі жатық, қызықтырады. Бұл оппозиция кей жағдайда Уоррингер анықтаған баламамен сәйкес келеді: абстракция немесе сезіну (Einfühlung).

Антонионидің эстетикалық көзқарасы объективті сыннан ажырамаса, Феллинидің көзқарасындағы «эмпатия» субъективті симпатиядан бөлінбейді. Жалғыздық пен томаға-тұйықтыққа қатысты жалпы орынмен салыстырғанда, бұлар Феллини мен Антонионидің екеуінде де басты және маңызды мәселелер. Айырмашылық – бір жағынан қарабайырлық пен экстремалдық арасында болса, екінші жағынан субъективтілік пен объективтілік арасында, оның өзіндік маңызы бар, дегенмен салыстырмалы. Ол көптеген жинақталған бейнеге емес, бір бейнеге немесе секвенцияға жарайды. Олар күмән келтірген әлі де әрекет-бейнеге келгенде жарамды, жаңадан туындайтын бейнеге оның мүлдем қатысы жоқ. Олардың арасында үнемі ауысып отыратын (пассаж) полностарды көрсетеді. Шынында қарабайыр немесе күнделікті ситуациялар шектелген ситуацияның өмірлік күшіне тең, қордаланған «жансыз күшті» ашып көрсетеді. Сонымен қатар, Антонионидің бос уақыт аралығы жәй ғана күнделікті күйбің тіршілікті көрсетпейді, ешқандай түсіндірмесіз өздігінен белгілі керемет оқиғаның эффектісін немесе нәтижені жинақтайды (ерлі-зайыптылардың айырылысуы, әйелдің кенеттен жоғалып кетуі...). Антонионидің констат әдісінде бос уақыт пен бос кеңістікті біріктіретін мұндай функция үнемі кездеседі: барлығы жасалып және айтылған соң, өткен маңызды тәжірбиенің нәтижесін шығарады. «Бәрі айтылып болып, басты сцена бітуге таяғанда, келесісі шығады...».

Субъективтілік пен объективтілік арасындағы айырмашылыққа қатысты айтар болсақ, ол өзінің маңыздылығын жоюға алып келеді, осылай болғандықтан оптикалық немесе визуалды бейне, моторикалық қимылдың орнын басады. Шын мәнінде біз ажыратылмайтын, екіұшты белгісіз принципке тап боламыз: біз одан әрі ситуацияда ненің шындық ненің қиял, ненің физикалық ненің менталдық екенін білмейміз, біз оларды шатастырғандықтан да емес, бізге оны білудің де қажеті жоқ, әрі оны сұрау да орынсыз.

Қиял мен шындық ажырамайтындай болады. Дәл осыны Роб-Грийе көбіне-көп жаңа роман мен кино туралы ойларында ұғынады: нағыз объективтік детерминациялар «толығымен субъективтілікті» жүзеге асыруда оларға кедергі келтірмейді. Ең басынан-ақ итальяндық неореализмнің бастамасында бұл бар еді. Осы жайт Лабарттың «Марианбадтағы өткен жыл» фильмі неореалистердің соңғы маңызды фильмі деп айтуына түрткі болды. Феллинидегі бейне субъективті, менталды, естеліктер немесе фантазия болуы мүмкін, ол қойылым ретінде ұйымдастырылмайды, объективті емес, сахнадан тыс та емес, «қойылымның шындығы, оны жасайтындар, сонымен өмір сүріп, оны қабылдайтындарда»: бір кейіпкердің ментальды әлемі басқа кейіпкерлерге тез таралып, интерменталдыққа ұласады, перспективаны реттеу, барлығына тиесілі біздің әлемді «нейтралды және иесіз көрініске» алып келеді (...), («8 1/2» фильміндегі телепаттың мәні осыдан туындайды).

#### *«8 1/2» фильмінен үзінді – телепат*

Керісінше Антониониде объективті бейнелер менталдылықта қалыптасып, ақылға қонбайтын көрінбейтін субъективтілікке ауысады. Бұл констат тәсілін сезімді қоғамдағы күйіндей қолдану ғана емес, кейіпкердің жандүниесінде қалай өрбитінінен салдарын беру: науқас Эрос – объективтіліктен субъективтілікке жол тартатын, әрбір адам жандүниесінде өткізетін сезімдер тарихы.

Антонионидің «Бір әйелдің танымы» фильмінде барлық зерттеу мен ізденіс әйел көзқарасы тарапынан жасалады, керемет бейненің соңында әйел кейіпкердің баспалдақта сығалап тұрғанын көрді ме, әлде көрмеді ме белгісіз болып қалады. Қияли (қиялдағы) көзқарас шындықты қандай да бір қиялға айналдырады, сонымен қатар ол шындық, қажет кезде бізді шындыққа қайта алып келеді. Бұл өзгертетін,





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

жөндейтін, таңдайтын және бізді қайта жаңғыртатын бір жүйеге ұқсайды. «Тұтылу» фильмінен бастап кез-келген кеңістіктің екінші формасы бар екені дау тудырмайды – бос және елсіз кеңістік. Мұнда мәселе кейіпкерлердің шын мәнінде жаттануы: олар басқаның жоқтығына қайғырмайды, өзін таба алмай қайғырады (мысалы «Репортер мамандығы» фильмі). Сондықтан бұл кеңістік тіршілік иесін өзіндегі секілді, әлемде де жоқ шатасқан көзқарасқа алып келеді, Оллиер Антонионидің барлық шығармасын сипаттай отырып, дәстүрлі драманы «кейіпкердің күйзеліс күйімен берілетін, оптикалық драмаға» ауыстыратынын айтады. Қысқаша айтқанда, таза оптикалық және дыбыстық ситуациялардың екі полюсі болуы мүмкін: объективті және субъективті, шынайы және қияли, физикалық және менталдық. Бірақ олар полюстерді үнемі байланыстыратын және екі жағдайда да пассаж бен конверсияны атқаратын опсигнум мен сонсигнумға алып келеді, соның негізінде полюстер ажырамайтын нүктеге ұмтылады (көмескілікке емес). Қиялдағы мен шынайы дүние арасындағы мұндай режим Висконтидің «Айлы түн» фильмінде толық көрсетіледі.

### **Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:**

1. Богемский Г. Судьбы неореализма. М., Издательство «Искусство», 1989 г. <http://sv-scena.ru/athenaecum/kino-italii-neorealizm.html>
2. Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино. <https://culture.wikireading.ru/61657>
3. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
4. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем», 2004. – С.9-20.