

БОНДАРЕВА Н.А.

кандидат филологических наук, доцент, кафедра иностранных языков, Орловский государственный университет экономики и торговли
E-mail: ilin26@yandex.ru

BONDAREVA N.A.

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Orel State University of Economics and Trade
E-mail: ilin26@yandex.ru

КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭКСПРЕССИОНИСТСКИХ ГРУПП В ИСКУССТВЕ РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX– XX ВЕКОВ

BRIEF CHARACTERISTICS OF EXPRESSIONIST GROUPS IN THE ART OF RUSSIA ABROAD XIX–XX CENTURIES

Явление «экспрессионизм» не принадлежит какой-либо единой группе художников, оно имеет отношение к определенному мировоззрению, к использованию схожих приемов и форм для выражения этого мировоззрения. Экспрессионизм был порожден конкретными социально-историческими условиями, определенными философскими воззрениями, при этом субъективное начало – личность художника – играло не последнюю роль.

Ключевые слова: экспрессионизм, футуризм, имажинизм, средства выразительности, художественный прием.

The phenomenon of «expressionism» does not belong to any single group of artists, it is related to a certain world outlook, to the use of similar techniques and forms to express this world outlook. Expressionism was generated by specific socio-historical conditions, determined by philosophical views, while the subjective beginning – the artist's personality – played an important role.

Keywords: expressionism, futurism, imagism, means of expression, artistic technique.

Литература конца XIX – начала XX веков характеризуется поиском писателями новых средств усиления выразительности текста. Побудительными причинами для этого становятся факторы как литературные, так и не имеющие к литературе прямого отношения.

На рубеже веков появляется кинематограф, который так или иначе по сей день составляет конкуренцию литературе. Художник вынужден искать способ удивить искушенного читателя. Задача литературы – сохранить интерес читателя. Сделать это можно лишь одним способом: развивать возможности, присущие только литературе, прежде всего, возможности языка художественного произведения. Рубеж веков – время беспокойное и мятежное, но именно на рубеже веков делается множество открытий, появляются новые течения в искусстве, рождаются самые интересные и спорные произведения. На рубеже XIX и XX веков зарождается одно из модернистских направлений в литературе – экспрессионизм. Одним из самых ярких представителей этого направления в России признан Л.Н. Андреев. Однако были и другие представители данного направления.

Предметом исследования Корецкой И. В., автора статьи «Из истории русского экспрессионизма» [3, с. 3-9], является экспрессионизм Андрея Белого. Его место в поэзии и прозе А. Белого от «Пепла» и «Петербурга» до поэмы «Христос воскрес» и стихов сборника «После разлуки» – соотнесено в статье с некоторыми типологическими подобными тенденциями в

западноевропейском искусстве. Корецкая считает, что среди символистов Белый первым выразил контрапункт импрессионного и экспрессионного. По мнению автора, наилучшего эстетического результата Белый достигал там, где черты экспрессионистской поэтики сочетались с использованием других стилистических форм.

Корецкая пишет: «Бьющий по нервам, взвинченный лиризм, нагнетание болевых эмоций, резкость акцентов, предвзятость пропорций предвосхищали синдром экспрессионистской поэтики, когда (как писал по другому поводу Андреев) художник стремится своё отчаяние от жизни... вылить в отчаянные формы» [3, с. 4].

Она приводит пример. Стилистика «Пепла» (1909) Андрея Белого соотносится с той, что возникает вскоре у зачинателей немецкого литературного экспрессионизма (Ф. Верфель, В. Газенклевер, Р. Зорге и др.), у которых возобладают «резкие противоположения, постоянное... преувеличение тона, сокрушительная полнота жеста». Все это уже присутствовало в немецкой живописи и графике; черты «страстной выразительности формы» обнаружили здесь раньше, чем в поэзии и прозе: в 1906 году дрезденские художники группы «Мост» – Э. Кирхнер, Э. Геккель, К. Шмидт-Ротлюф – не только декларировали принципы новой эстетики (названной позже экспрессионистской), но и осуществляли их.

Экспрессионизм – искусство катастрофических эпох, поэтому его расцвет так или иначе связан с революцией, русской в том числе. «Никогда еще история

искусств не знала такого эпидемического признания. Такого быстрого торжества, какое выпало на долю экспрессионистских новаторов» в революционное время, – пишет исследователь Б. Арватов [1, электронная версия].

Сродни экспрессионизму были искания футуристов-«лефовцев» и имажинистов и их творческих лидеров – В. Маяковского и С. Есенина. Не случайно И. Соколов, заявивший о себе как о родоначальнике русского экспрессионизма, заявлял, что созданное им направление «значительно левее футуристов и имажинистов» [12, электронная версия]. Влияние других эстетических систем на экспрессионизм также подчёркивается исследователями. «Поздний символизм и, казалось бы, давным-давно исчерпанный натурализм, акмеизм и эго-и кубофутуризм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм – все эти течения вобрал в себя экспрессионизм, став единым и единственно мощным литературно-художественным движением первой трети века», пишет известный литературовед В. Л. Топоров [11, с. 6].

В литературоведении и критике закрепились тенденции к противопоставлению Есенина и Маяковского, к утверждению их несходства. Но открыто декларируемый самими поэтами антагонизм не убеждал в бескомпромиссном конфликте их творческих систем. О близости Есенина к Маяковскому в восприятии и художественном преображении жизни одним из первых заговорил Б. Пастернак. При внешнем несходстве поэтических манифестов поэтов – «Ключей Марии» Есенина и «Как делать стихи» Маяковского – можно говорить об общих принципах, из которых исходило искусство обоих. Мнение о том, что Есенин в «Ключах Марии» «без особого напряжения отбрасывает все авангардистские манифесты футуристов» [4, с. 196], нам представляется слишком категоричным. О том, что футуризм и имажинизм могут «перекрещиваться», свидетельствуют факты.

Исследователь Н. М. Солнцева в статье о новокрестьянских поэтах в пору, когда к ним принадлежал Есенин, пишет, что при всей склонности к старообрядчеству, к традициям средневековой культуры новокрестьянским поэтам были характерны «стилевые искания современных модернистских направлений», в том числе «акмеизма и авангарда» [9, с. 683]. Она же утверждает: «...к 1917 году в есенинский стиль вторгались новые тенденции, нашедшие свое теоретическое обоснование в работах В. Шершеневича периода его принадлежности к футуризму и написанных в имажинистскую пору. Известен случай, когда Мариенгоф и Есенин в Харькове проводили «ритуал избрания Хлебникова (футуриста – Н. Б.) «Председателем Земного шара» [9, с. 715].

Но главное, конечно, не внешние соприкосновения, а внутренняя связь и перекличка в творчестве. У Есенина и Маяковского были общие ощущения – «изгоя» и «отщепенца» в обществе, сильная внутренняя маргинальность, чувство постороннего – чужого – в этой «новой» жизни. Лаконизм, откровенность, почти натурализм, преподнесенный с высокой метафизи-

ческой отвлеченностью, характерны для творчества обоих. Временная революционность того и другого не была сознательным выбором, оба «втянулись» в революцию под влиянием исторического момента и позже в ней разочаровались. «В своей стране я словно иностранец» (Есенин) – подобное настроение характерно и для Маяковского, несмотря на внешнюю браваду, находившегося в состоянии изоляции и чувствовавшего себя безнадежно одиноким. («Вы все на бабочку поэтического сердца взгромозились, грязные, с калошами и без калош...»). Отрицание всякого закона, преклонение перед простотой, примитивом, стремление «к элементарному», к «опрощению души», к естественности чувств, примером которых становятся дикарь или ребенок, характерны как для имажиниста Есенина, так и для футуриста Маяковского.

Ни тот, ни другой не укладывались в рамки декларируемых теоретических положений, хотя отдельным из них соответствовали. Как «по-футуристски» звучат, например, слова Есенина из вступления к сборнику «Стихи скандалиста»: «Слова – это граждане. Я их полководец. Мне очень нравятся слова корявые. Я ставлю их в строй как новобранцев. Сегодня они неуклюжи, а завтра будут в речевом строю такими же, как и вся армия» [2, с. 221]. Сразу же вспоминаются строки Маяковского: «Слова стоят свинцово тяжело / готовые и к схватке, и к бессмертной славе», или его программный тезис: «Слова надо менять, ломать, изобретать ежедневно новые определения, новые сравнения» [5, с. 201]. Мысль о кардинальном преобразовании искусства становится главной в публицистике Маяковского двадцатых годов. Поиск новых художественных форм, ораторский пафос, построение стиха «лесенкой», эмоционально окрашенная лексика, обилие неологизмов, нарушение прав грамматики и синтаксиса сближают Маяковского с экспрессионистами.

Многие из названных художественных приёмов имеют место и в стихах Есенина. Задачу радикально изменить искусство, а через него – общество ставили перед собой и имажинисты. Страсть к тотальному изменению стиха была характерна не только для Маяковского, но и для Есенина. Ему близка задача, сформулированная Маяковским: «Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?» [6, с. 264]. Идея «новой образности», концепция «образного слова» лежит в основе «Ключей Марии» (1918), других теоретических работ Есенина.

От «обиходного орнамента» Есенин переходит к «орнаменту словесному», устанавливает связь между ними и человеком, который являет собой «чашу космических обособленностей». Три стадии образности – заставочный, корабельный, евангелический – также соответствуют «делению» человеческого существа на три вида: душа, плоть, разум – и указывают на связь реального и трансцендентного: «Отношение к вечности как к родительскому очагу...» [2, с. 191]. В статье 1921 года «Быт и искусство» Есенин уже спорит с братьями-имажинистами, которые слишком увлеклись

«зрительной фигуральностью словесной формы» и вопреки законам эстетики отделили искусство от быта. «Нет слова беспредметного и бестелесного», – утверждал поэт.

А. Мариенгоф пишет об имажинистах – «тогда самых молодых, самых «левых», самых бесцеремонных к литературным богам и божкам». Работа над теорией имажинизма завела ее разработчиков в «фантастические дебри», обнажая и обнаруживая «дикивинные, подчас основные, образные корни и стволы в слове». Сам Есенин считал в этот период, что «средства запечатления образа грамотой старого обихода должны умереть вообще» [2, с. 212]. В его стихотворениях и поэмах «лаяли облака», богородица ходила с хворостинкой, «скликая в рай телят», и, как со своей рязанской короной, он обращался с богом, предлагая ему «отелиться». Так же бесцеремонен с божественным образом был и Маяковский: «Я тебя, пропавшего ладаном/ раскрою/ отсюда до Аляски». И вновь следует отметить, что подобные еретические прельщения были вполне в духе серебряного века, модернистских направлений, экспрессионизма в первую очередь.

Оба – и Маяковский, и Есенин – нетерпимы к посягательствам на свободу художника, на его индивидуальность. В статье «Россияне» (1923) Есенин активно выступает против «революционных фельдфебелей», насаждающих «пришибевские нравы» в литературе. Поэт предпочитает «бездарнейшей группе мелких интриганов и репортерских карьеристов», выдвинувших журнал «На посту», писателей-попутчиков, которые видят революцию «беспристрастными глазами художника». Он не принимает тезис «напостовцев» о коллективной «выработке художественных форм», так как, по его мнению, произведения подлинных художников «глубоко разнятся друг от друга», «у каждого есть свой стиль, своя форма, и чем крупнее дарование – тем форма будет характернее» [2, с. 232]. Поэтому, считает поэт, вопрос о выработке новых литературных форм – «дело, касающееся исключительно таланта», Маяковский закрепляет эту мысль, утверждая, что поэтом может называться только тот человек, «который именно и создает эти самые поэтические правила» [6, с. 264].

Таким образом, Маяковский и Есенин, принадлежащие к разным литературным группировкам, испытывали влияние многих эстетических систем. В их формальных экспериментах, в опоре на сознание человека, на его личные ощущения и чувства, выводящие на связь с космическим, к трансцендентному началу, в ярко выраженной экспрессии узнаваемо влияние экспрессионизма.

В посвященном немецкому экспрессионизму разделе статьи «Записки о западной литературе» Ю.Н. Тынянов с иронией заметил: «Через 3 года в России все спорили бы об экспрессионизме, как 100 лет назад спорили о романтизме. И тогда, несомненно, возникло бы недоразумение с нашими московскими экспрессионистами; они бы заявили, что-они-то и суть настоящие экспрессионисты, а что в Германии экспрессионисты – так себе, сами по себе» [13, с. 166].

Адресатом пассажа была группа молодых московских поэтов, возглавляемая Ипполитом Соколовым. В 1919 году Соколов издал на свои средства брошюру «Бунт экспрессиониста», в которой поместил программную «Хартию экспрессиониста». Свой экспрессионизм он определял, как синтез всего футуризма, целью направления считал передачу динамики современного восприятия и мышления, а конкретными задачами – создание нового хроматического стихосложения, полистрофики и достижение «высшей эвфонии». В примечании к «Хартии» Соколов указывал на свой приоритет создателя нового течения: «Экспрессионизм родился в голове И. Соколова, таинство крещения получил 11 июля 1919 года на Эстраде Всероссийского Союза поэтов» [10, с. 55].

Годом позже в новой брошюре «Экспрессионизм» И. Соколов сообщил о своем опосредованном знакомстве с работами немецких экспрессионистов, в частности, К. Эдшмидта, с которым они независимо друг от друга пришли к одним и тем же выводам о задачах искусства в современном мире. Соколов говорил уже не только о синтезе футуризма, но и о синтезе достижений всех искусств. Он привел длинейший список композиторов, художников, философов, театральных деятелей – предтеч экспрессионизма. Так, в музыке, по мнению Соколова, экспрессионизм вбирает в себя «достижения неоклассиков – Танеева, Глазунова и Рахманинова; импрессионистов – Дебюсси, Равеля; модернистов – Р. Штрауса, Скрябина, Стравинского, Прокофьева и футуристов – Рославца и Лурье» [10, с. 56]. Из философов Соколов называет экспрессионистом А. Бергсона и через него связывает это направление с китайской и индийской философией, с одной стороны, и с антропософией и русской идеалистической философией – с другой. Напомним, что Ю. Тынянов в «Записках о западной литературе» ставил в вину немецким экспрессионистам слишком большую родословную: «Список хорош, и родня почтенная, но не слишком ли много? Отчасти подходит на библиотечный каталог...» [14, с. 46].

В 1920 году Соколов выступал уже от имени группы, в которую, кроме него, входили Б. Земенков, Г. Сидоров и С. Рексин. Тогда же Б. Земенков выпустил брошюру «Корыто умозаключений», в которой сделал попытку определить специфику экспрессионистской живописи. Он считал, что эта живопись должна выражать дематериализацию современного мира, ощущение хаоса и мировых катаклизмов, что совпадало с взглядами немецких экспрессионистов. (Сведения взяты из статьи В. Терёхиной).

Все московские экспрессионисты выступали как поэты, находящиеся под сильным влиянием имажинистов, в особенности Л. Шершеневича, и отчасти футуриста В. Маяковского. Ближе всего к экспрессионистскому мироощущению была поэзия Г. Сидорова, пытавшегося передать хаос современного мира, ощущение нервной экзальтации, прибегая к гиперболизму, смещению планов, искажению пропорций. Просуществовав около года, группа И. Соколова распалась. В 1921 году в Москве вы-

шел сборник стихов и прозы «Экспрессионисты», в котором кроме И. Соколова приняли участие С. Спасский, Б. Лапин и Е. Габрилович. Двое последних стали лидерами новой фазы «московского экспрессионизма».

Круг имён, с которыми Лапин и Габрилович связывали это движение, заявлен в их совместном обращении к читателю в сборнике «Молниянин»: «Лирики глас раздаётся лишь с тех вершин, где сияют пленительные и нетленные имена наших дядюшек: Асеева, Аксёнова, Бехера, Боброва, Эренштейна, Пастернака и Хлебникова. Коими ныне почти исчерпывается светлый мировой экспрессионизм» [7, с. 6]. Соседство поэтов, принадлежавших к группе «Центрифуга», также тяготевшей к эстетике экспрессионизма, с немецкими экспрессионистами было продемонстрировано в альманахе «Московский Парнас», куда вошли, в частности, переводы стихов «величайшего поэта раннего экспрессионизма» Л. Лихтенштейна, Я. Ван Годдиса, оказавшего «сильное влияние на развитие современного немецкого экспрессионизма» [8, с. 22]. Лапин и Габрилович поместили в сборнике рассказ «Крокус Прим», в котором, так же как в рассказах Е. Габриловича «Ламенация» (в «Молниянине») и «Аат» (в сб. «Экспрессионисты»), ощутимо влияние немецкой экспрессионистской прозы, выразившееся в контрастной смене стилей, фрагментарности, сочетании пространных лирических отступлений с диалогами, написанными в телеграфном стиле. Знакомство с экспрессионистской поэзией и с повлиявшими на нее немецкими романтиками заметно в «1922-й книге стихов» Б. Лапина.

Ю. Тынянов писал («Промежуток», 1924): «... ещё года два назад даже эмоционалисты, которые заявляли, что лучшее в мире – это любовь и какие-то ещё более или менее радостные чувства, – даже они, кажется, считались не то школой, не то течением» [15, с. 400].

Эмоционалистами называла себя петроградская группа экспрессионистов, просуществовавшая фактически с 1921 по 1925 год; манифест ее был опубликован в 1923 году в петроградском альманахе «Абракасас», являвшемся печатным органом группы. Лидером эмоционалистов был М. Кузмин (перешедший к эмоционалистам от акмеистов, что является еще одним подтверждением взаимодействия эстетических систем), ему принадлежал и текст манифеста, в котором содержится призыв «к распознаванию законов элементарнейшего, выражению индивидуального «я» художника, проявлению творчества как любви к жизни». В десятом пункте манифеста прямо указывается на тождество эмоционализма с экспрессионизмом.

Восторженная оценка немецкого экспрессионизма содержалась и в статье Кузмина «Пафос экспрессионизма». Ценность этого направления Кузмин видел в протесте «против внешних легучих впечатлений импрессионизма, против исключительно формального отношения эпигонов футуризма, против духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма,

против механизации жизни во имя человека». Особенно активно петроградские эмоционалисты пропагандировали драматургию немецких экспрессионистов. Кузмин в начале 20-х годов был консультантом по репертуару в Большом Драматическом Театре, на сцене которого с 1922 года шёл ряд экспрессионистских пьес.

Многие эмоционалисты предпринимали попытки создания оригинальной драматургии, выдержанной в экспрессионистской манере. Так, Кузмин написал пьесу «Прогулки Гуля», исполненную однажды в ленинградской филармонии. С. Радлов напечатал в альманахе «Абракасас» пьесу «Убийство Арчи Брейтона», которую поставил в своей театральном-исследовательской мастерской. А. Пиотровский был автором с успехом шедших на сцене пьес «Падение Елены Лей» и «Смерть командарма». Наиболее близки к принципам экспрессионистской драматургии пьесы Радлова и Пиотровского. Так, в «Убийстве Арчи Брейтона» действующие лица обрисованы резкими контрастными штрихами, действие движется толчками, нарушая хронологический порядок. Динамичность происходящего обусловлена передачей ритма современной машинной цивилизации. В режиссерской прелюдии Радлов указывал, что «все десять коротких сцен пьесы, расположенные в ней вразрез реальному ходу событий, должны моментально следовать одна за другой. Частые перемены эти лучше всего достигаются путём последовательного освещения разных частей сцены». Без сомнения, «десять коротких сцен пьесы» сходны с «отрывками» в рассказе Андреева «Красный смех».

Короткие сцены, создающие мозаичную картину современного американского города, нервный скачущий темп, гротеск характерны и для пьес Пиотровского (например, «Смерть командарма». «Гибель пяти»), что также сближает его с драматургическим творчеством Л. Андреева – «Жизнь Человека», «То, кто получает пощечины», «Собачий вальс», «Реквием». Критика ставила в заслугу драматургу отсутствие навязчивой агиттенденции, подчеркивалось, что автор умело сочетает реализм и экспрессионизм, натурализм и символизм, создавая эмоционально насыщенную драматургию. «Прогулки Гуля» сам автор М. Кузмин называл «полу-лирикой, полу-драмой»; они также состояли из коротких эпизодов, быстро сменяющих друг друга. При всём различии эти пьесы (Пиотровского, Кузмина, Радлова) являют собой гармонично-эстетизированный вариант экспрессионизма.

Мы кратко обрисовали деятельность только тех групп, которые считали себя экспрессионистскими, хотя и вкладывали различное значение в этот термин. Но не следует забывать возможного воздействия экспрессионизма на творчество таких писателей, как Е. Замятин, Л. Соболев, Ю. Олеся. Точки соприкосновения с этим направлением имел и ряд других литературных групп – от «ничевоков» и до «обэриутов».

Библиографический список

1. Арватов Б. Экспрессионизм как социальное явление [Текст] / Б. Арватов // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. Сост. В.Н. Терёхина М.: ИМЛИ РАН, 2005. Электронная версия.
2. Есенин С. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 5. М.: Наука - «Голос», 1997.
3. Корецкая И.В. Из истории русского экспрессионизма // Известия АН. Серия литературы и языка, 1998, Т. 57, №3.
4. Красников Г. «Роковая зацепка за жизнь». Сергей Есенин в зеркале русской истории. М., 2000. №2.
5. Маяковский В. Проза поэта [Текст] / В. Маяковский. М., 2001.
6. Маяковский В. Собрание сочинений. В 6 т. т. 1. М.: Правда, 1973.
7. Молниянин. М., 1922.
8. Московский парнас. Сб.2. М. 1922.
9. Солнцева Н.М. Новокрестьянские поэты и прозаики: Николай Клюев, Сергей Есенин и др. // Русская литература рубежа XIX-XX веков (1890-е - начало 1920-х годов): В 2 т. Т.2. М.: Наследие, 2001.
10. Татаринов А.В. Леонид Андреев [Текст] / А.В. Татаринов // Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов). Книга 2. - ИМЛИ РАН: Наследие, 2001.
11. Топоров В.Л. Поэзия эпохи перемен [Текст] / В.Л. Топоров // Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.
12. Терёхина В. Бедкер по русскому экспрессионизму // Анналы. - №1, 1998. Электронная версия.
13. Тынянов Ю.Н. Записки о западной литературе // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
14. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. СПб.: Азбука-классика. 2001.
15. Тынянов Ю.Н. Промежуток // История литературы. Критика. СПб.: Азбука-классика. 2001.

References

1. Arvatov B. Expressionism as a social phenomenon // Russian expressionism: Theory. Practice. Criticism. Comp. V.N. Teryokhin M.: IMLI RAS, 2005. Electronic version.
 2. Yesenin S. Collected Works. In 7 vols. T. 5. M.: Science - "The Voice", 1997.
 3. Koretskaya I.V. From the history of Russian expressionism // Izvestia AN. A series of literature and language, 1998, T. 57, No. 3.
 4. Krasnikov G. "Fatal clue for life." Sergei Yesenin in the mirror of Russian history. M., 2000. No. 2.
 5. Mayakovsky V. Prose of the poet. M., 2001.
 6. Mayakovsky V. Collected Works. In 6 vols. vol. 1. M.: Pravda, 1973.
 7. Lightning. M., 1922.
 8. Moscow Parnassus. Sat 2. M. 1922.
 9. Solntseva N.M. New peasant poets and prose writers: Nikolay Klyuyev, Sergey Yesenin and others. // Russian literature of the turn of the 19th-20th centuries (1890s - early 1920s): In 2 vols. Vol. 2. M.: Heritage, 2001.
 10. Tatarinov A.V. Leonid Andreev. // Russian literature of the turn of the century (1890s - early 1920s). Book 2. IMLI RAS: Heritage, 2001.
 11. Toporov V.L. Poetry of the era of change. // Twilight of Humanity: Lyrics of German Expressionism. M., 1990.
 12. Teryokhina V. Bedeker on Russian expressionism. // Annals. No. 1, 1998. The electronic version.
 13. Tyunyanov Yu.N. Notes on Western literature. // Poetics. History of literature. Movie. M.: Nauka, 1977.
 14. Tyunyanov Yu.N. History of literature. Criticism. SPb.: ABC classic. 2001.
 15. Tyunyanov Yu.N. Interval. // History of literature. Criticism. SPb.: ABC classic. 2001.
-