

О. Н. ТУРЫШЕВА

(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-3(Достоевский Ф. М.):791.43(489)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444+Щ374.39406-7

ИСПОВЕДАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ ДОСТОЕВСКОГО В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА Л. ФОН ТРИЕРА «NYMPHOMANIAC»)

Аннотация. В статье исследован характер художественного преломления мотивов Достоевского в последнем фильме Ларса фон Триера «Нимфоманка». Выдвинута гипотеза о сознательной ориентации датского режиссера на исповедальные фрагменты повести «Записки из подполья» и романа «Братья Карамазовы». Сделан вывод о радикальной трансформации нравственного пафоса ситуаций Достоевского в кинематографе фон Триера. Данная трансформация объяснена мировоззренческим кризисом датского художника. Разочарование фон Триера в христианстве рассматривается в качестве причины критического использования прецедентных мотивов. Среди них выделены не только фрагменты из Достоевского, но и евангельская ситуация «Христос и грешница». В статье показано, что фон Триер обращается к ней через посредничество повести «Записки из подполья», в которой эта ситуация также нашла свою актуализацию – в изображении взаимоотношений подпольного человека и Лизы.

Ключевые слова: литературные сюжеты, исповеди, художественная трансформация, прецедентные мотивы, мировоззренческий кризис, русская литература, датское киноискусство, кинофильмы.

Пересечения художественных миров Достоевского и Ларса фон Триера, знаменитого датского режиссера, уже были замечены как в кинокритике, так и в научной мысли. Фон Триер не просто удостоился множественных сопоставлений с Достоевским, но и был назван его прямым наследником в сфере размышлений о трагических противоречиях человеческой природы. При этом развернутого осмысления феномен влияния русского мыслителя на датского кинематографиста до сих пор не получил, будучи представлен лишь самыми лаконичными высказываниями и наблюдениями [См., например: Бельтцер 2006, Долин 2015, Долин 2011, Лунгин 1999, Эпштейн 2014, Bradatan 2009]. Постановочный характер отличает и единственную в отечественном научном контексте работу, посвященную сопоставлению художественных миров Достоевского и Ларса фон Триера [Костенко, Кармалова 2005].

Сам фон Триер, как бы подтверждая правомерность сопоставления с русским классиком, в одном из поздних интервью произносит фразу о том, что прочитал «всего Достоевского». И хотя данное признание может быть сочтено преувеличением (в духе целого ряда гротесков и гипербол датского режиссера, среди которых, например, знаменитое «Я – лучший режиссер в мире»), серьезность и глубина его размышлений над словом Достоевского не подлежат сомнению – в первую очередь, в силу концептуальной значимости реминисценций из русского классика в его фильмографии. Эти реминисценции имеют у Л. фон Триера как тематический, так и сюжетный формат. Так, более ранние произведения Триера по-своему разрабатывают «достоевскую» тему трагедии хриstopодобного человека, губящего себя самого в страдании и жертве: образ Сони Мармеладовой явственно просвечивает в образах героинь фильмов трилогии «Golden Heart Trilogy»¹ («Breaking the Waves» (1996), «Idioterne» («Idiots») (1998) и «Dancer in the Dark» (2000)²). Философская проблематика «Преступления и наказания», «Идиота», «Братьев Карамазовых» с очевидностью подразумевается в дилогии «USA» («Dogville» (2003), «Manderlay» (2005)³), а фильмы трехчастного цикла «Depression Trilogy» («Antichrist» (2009), «Melancholia» (2011), «Nymphomaniac» (2013)) содержат в себе целый комплекс «достоевских» мотивов и ситуаций, заставляя вспомнить и иступленный надрыв Настасьи Филипповны, и претензии «насмешливой природе» Ипполита Терентьева, и «самоиспеление на огне плотских страстей» [Эпштейн 2014] Свидригайлова и Ставрогина, и подлую казуистику подпольного человека, и бунт против божьего мира Ивана Карамазова.

В рамках данной статьи мы остановимся на переосмыслении двух фрагментов из Достоевского в последнем фильме Ларса фон Триера «Nymphomaniac». Предполагаемыми источниками триеровского замысла нам представляются, с одной стороны, фрагмент из второй части «Записок из подполья» («По поводу мокрого снега»), связанный с исповедальной интенцией прихода Лизы к подпольному человеку, а с другой стороны, исповедь таинственного посетителя Зосимы из романа «Братья Карамазовы». Характер воплощения связанных с названными фрагментами ситуаций и мотивов Достоевского в новейшем авторском кино, свидетельствует о том, что те нравственно-философские решения, которые были предприняты Достоевским, переживают в но-

¹ «Золотое сердце».

² «Рассекая волны» (1996), «Идиоты» (1998), «Танцующая в темноте» (2000).

³ «Догвилль» (2003) и «Мандерлей» (2005).

вейшем искусстве серьезные трансформации, будучи непосредственно вписаны в актуальный мыслительный контекст современности.

Аллюзия «Nymphomanias» на «Записки из подполья» представляется очевидной: повествовательную основу фильма составляет исповедь кающейся героини, адресованной собеседнику, позволившему ей надеяться на возможность понимания и поддержки. «Записки из подполья» справедливо принято рассматривать в качестве исповедального текста антигероя [Дилакторская 1999, Живолупова 2015, Криницын 2001, Тихомиров 2010, Тоичкина 2000]. Однако в повести Достоевского явно присутствует и образ неразвернутого, неосуществленного исповедального слова, субъектом которого является героиня. Очевидно, что именно исповедальные намерения толкнули Лизу на посещение подпольного. При этом они не получили своего воплощения, будучи купированы «цинической тирадой» героя. Фактически, исповедальная интенция Лизы оказалась ограничена сообщением о том, что она хотела бы изменить свою жизнь – вопреки тем обстоятельствам, которые толкнули ее на панель («Я оттуда... хочу... совсем выйти» [Достоевский 1989: 542]).

В фильме Ларса фон Триера намерения кающейся героини, наоборот, получают мощную исповедальную поддержку. В содержательном плане ее исповедальная история категорически отличается от подразумеваемой в повести Достоевского истории Лизы: Джо, героиня фон Триера, вовсе не считает себя жертвой сложившихся обстоятельств, наоборот, она присваивает себе статус борца с установленным порядком вещей. Ее рассказ целиком сосредоточен на том, как она пытается реабилитировать сексуальные права женщины, репрессированные, с ее точки зрения, современной культурой. Свою гипертрофированную сексуальность она осознает как идеологическую позицию, направленную против той маргинализации, которой в христианском мире подвергается женщина. Сочувствие, любовь, материнство, верность она считает выражением лжи и лицемерия, противопоставляя им единственную, как она считает, подлинную реальность – реальность сексуального желания. Джо выведена в фильме как идеолог новой веры, во имя которой она готова страдать, терпеть унижения, одиночество, боль и презрение. И в этом плане превзойти самого Иисуса. Так, в добровольном согласии на бичевание плетью она принимает на один удар больше, нежели Иисус принял перед распятием. Причем аналогией с Христом она проводит вполне сознательно, оправдывая свою потребность в наказании тем, что Иисус тоже был жертвой истязаний.

Однако утверждение собственного избранничества оборачивается для Джо страшным бременем, сопоставляемым ей самой с несением

голгофского креста. В результате героиня отказывается от прежней веры, так как открывает иную – разрушительную – сторону своего самоотвержения. В конце пути, следуя которым она добивалась утверждения своих телесных прав, Джо приходит к выводу о том, что безоглядное следование природе греховно, что она – «плохой человек» и преступления ее чудовищны. Думается, что именно на эту мысль и работал весь визуальный ряд этого киноповествования, откровенно сближающий его с порнографическим и криминальным фильмом. Причем степень преступности героини меряется здесь не только посредством вызываемого у зрителя отвращения, но и (очередная цитата!) «подостоевски»: посредством рассказа о том, как сказывается перверсивность поведения героини на судьбах тех детей, которые невольно становятся персонажами ее истории. Бросив на произвол судьбы своего собственного ребенка и так подвергнув его смертельной опасности, Джо вовлекает в преступный образ жизни другое дитя, в свою очередь обрекающее ее в финале на страшное унижение – в отместку за причиненное зло.

Таким образом, ситуативно поведение героини фон Триера совпадает с поведением героини Достоевского: та и другая выражают намерение «совсем выйти» из прежнего образа жизни, рассчитывая на поддержку того, кому адресуют свое сокровенное слово. Возможно, это связано не только с тем, что в фильме датского режиссера предпринята преобразенная цитата из русской повести, но и с тем, что фон Триер воспроизводит и ту архетипическую основу, которая подразумевается у Достоевского. Таковой является евангельская ситуация «Христос и блудница». Ее глубинное присутствие в «Записках из подполья» давно установлено в достоевсковедении (из авторов последних работ эту тему задевает Н. В. Живолупова [Живолупова 2015]). Данную аллюзию откровенно разрабатывает и фон Триер, также, как и Достоевский, разоблачая претензии своего героя на роль Спасителя.

В этой роли – роли Христа – в «Nymphomaniac» фигурирует Селигман, собеседник кающейся героини. В его образе предприняты самые прямые аллюзии с подпольным героем Достоевского. Так, фон Триер прямо актуализирует метафору подпольного существования своего героя: тот живет в квартире, прямо уподобляемой подполью, в нее никогда не заглядывает прямой солнечный свет. Но не только образ жилища поддерживает близость Селигмана герою Достоевского. Он является носителем подполья как психологического состояния и идеологической позиции. Фактическим подпольем для него становится культура: его существование имеет только интеллектуальное измерение, он тотально, как и подпольный, отъединен от людей и «отвык от

живой жизни», что у фон Триера подчеркивается сообщением о его целомудрии. Ему, как и подпольному человеку, «кроме чтения пойти некуда».

Впрочем, Джо, антагонистка Селигмана, также является носителем подполья, отъединившего ее от других людей. Таковым для нее становится исключительная сосредоточенность на потребностях своей сексуальной природы, в разговоре с Селигманом осознанная как вина. Селигман в отношении кающейся нимфоманки, как и подпольный человек в отношении Лизы, играет роль всепонимающего Спасителя. Его исполненная сочувственной поддержки реакция на рассказ героини сразу вступает в конфликт с той точкой зрения, которую у зрителя моделирует визуальный ряд и которую мы выше связали с реакцией отвращения. Как и Достоевский, фон Триер подразумевает евангельскую ситуацию «Спаситель и грешница». На протяжении всего фильма Селигман на разные лады повторяет отказ Иисуса от осуждения блудницы («Я не осуждаю тебя» (Ин. 8:2-11)).

Однако зритель, понимающий евангельскую подоплеку сюжета, должен быть сразу насторожен тем, что Селигман опускает вторую часть иисусова обращения к блуднице («Иди и впредь не греши»). Эта лакуна в слове выдающего себя за Христа героя не случайна. С одной стороны, она подчеркивает самостоятельность решения героини больше не грешить: убедившись в разрушительности протеста, Джо понимает необходимость отказа от прежней веры в правоту желания. В Селигмане она находит сострадательное понимание и поддержку, лишь укрепляясь в своем решении, принятом, повторим, самостоятельно.

С другой стороны, отсутствие в слове Селигмана второй части иисусова обращения к грешнице выразительно обнажает эгоистическую подоплеку его отказа от осуждения героини. Финальные кадры фильма окончательно разоблачают в нем самозванца, лжехриста, баюкающего большую совесть своей гостью не во имя сострадания и поддержки, а во имя права требовать вознаграждения, позволившего бы ему реализовать свою подавленную интеллектом сексуальность.

Впрочем, позиция Селигмана, внешне так похожая на позицию Христа, разоблачается и ранее – задолго до финальной точки. Его сочувствие изначально проявляет свою антихристианскую природу, так как в его основе лежит предьявление христианству нищезанского по мысли и пафосу счета. Так, чувственные права Джо Селигман поддерживает, настаивая на вине христианской религии перед человеком: наложи проклятие на человеческую природу, христианство, с его точки зрения, сакрализовало переживание вины, что, в свою очередь, и повлекло за собой самые чудовищные девиации. Селигман очевидно

опирается здесь на идеи ницшевского «Антихриста». При этом, продолжая пафос Ницше, а также в опоре на феминистскую философию, он разоблачает маскулинизм XX века – за то, что тот закрепил христианское проклятие исключительно за женской природой, освободив от него мужчину. Мысль о правоте протеста женщины «в защиту своих человеческих прав», как говорит Селигман, и против той вины, которую ей навязывает христианская культура, прямо звучит в финальном монологе героя. Исходя из этой идеи он и оправдывает бунтарское поведение героини в самых его отвратительных формах. Впрочем, к решению героини об отказе от протеста и необходимости признания вины он тоже относится сочувственно, вызывая у Джо искреннюю благодарность. Она, конечно, видит в нем Христа. И тем страшнее для нее его финальное саморазоблачение, его превращение из Христа в антихриста. В этих последних кадрах явственнее всего проявляется сходство Селигмана с подпольным Достоевского: в поддержке героини он, как оказывается, подразумевает выгоду, осуществление «вольного и свободного хотенья».

Структурное сходство фильма фон Триера и повести Достоевского нарушает финал кинотекста: если у Достоевского героиня «уносит с собой свое оскорбление», то у фон Триера она выпускает в лжеспасителя пулю.

Цитируя статью Достоевского «Социализм и христианство», Т. А. Касаткина настаивает на том, что монолог подпольного человека, в соответствии с замыслом автора, как бы от противного доказывает «необходимость веры и Христа» и, следовательно, обладает положительным потенциалом [Касаткина]. В фильме фон Триера монолог принадлежит нимфоманке, подпольный Селигман выведен в качестве ее слушателя, которому она доверяет окончательный вердикт в отношении своей жизни, так как видит в нем Христа, своего, как она говорит, «единственного друга». Однако его финальное саморазоблачение, сокрушительное в отношении этических иллюзий и героини, и зрителя, не оставляет ни малейшего повода присваивать финалу фильма хоть какой-нибудь положительный смысл. Понимание ужаса подпольного существования (в случае Джо) не влечет за собой никаких перспектив: процесс признания героиней своей вины обрывается вынужденным убийством. Если же говорить о Селигмане, то, в отличие от своего русского прототипа, его образ лишен какого-либо трагического содержания; сострадание, выраженное им кающейся преступнице, оказывается пустой позой, прикрывающей корысть.

В этом плане ситуация «Nymphomaniac» представляется также вывернутой наизнанку ситуацией из фрагмента жития Зосимы о таин-

ственном посетителе. Думается, что вполне возможно предполагать в качестве прецедентного в отношении «Nymphomaniac» текста Достоевского не только «Записки из подполья», но и данную главу из «Братьев Карамазовых»: в ее основе также лежит ситуация исповедания преступника, адресованная другому в надежде понимания и поддержки.

Характер переосмысления данного исповедального фрагмента из Достоевского в фильме фон Триера также подчеркивает трагический характер решения темы, первоначально сформулированной Достоевским. Причем, это та же тема, которая поднимается фон Триером и в опоре на «Записки из подполья» – тема, связанная с решением вопроса о возможности сострадания, человеческого единения и преодоления подполья. В трансформации привлеченного мотива из записок подпольного парадоксалиста эта тема, как мы показали выше, находит свое катастрофическое воплощение: согласно логике фон Триера, единение и милосердие невозможны, так как им препятствует закон свободного хотения. Ту же трагическую логику поддерживает и опора на исповедальный фрагмент из романа «Братья Карамазовы». Но в данном случае это опора, отрицающая этическую семантику первоисточника через принципиальное переписывание его сюжетного завершения.

Напомним, что в этом фрагменте из Достоевского со всей определенностью утверждается возможность и спасительность покаянной исповеди – как для кающегося, так и для его слушателя. Оба действующих лица данного фрагмента – и Зосима, и его таинственный посетитель Михаил – осуществляют то, что Достоевский называет «подвигом братолюбивого общения». Зосима – в сострадании Михаилу и желании взять на себя его вину («И до того жалко мне стало его тогда, что, кажись, сам бы разделил его участь, лишь бы облегчить его» [Достоевский 1991: 347]), Михаил – в отказе от убийства Зосимы, благодарном признании его страдания о нем. Преодоление ненависти, единение с другим («крепко обнял ... и поцеловал») делает возможным покаяние в преступлении, а наградой за него становятся чувства, на которых настаивали Маркел и Зосима, главные идеологи философии вины у Достоевского: радость, умиление, мир и рай в душе. «Разом ощутил в душе моей рай, только лишь исполнил, что надо было... А теперь предчувствую Бога. Сердце как в раю веселится» [Достоевский 1991: 350] – говорит Михаил. Таким образом, в этом фрагменте из Достоевского повинный рассказ разрешается преодолением уединения, искупительным покаянием, обретением «рая в сердце».

В рамках нашего предположения о сознательном характере при-

влечения Ларсом фон Триером в процессе работы над фильмом «Nymphomaniac» этих антитетичных в отношении друг друга фрагментов из Достоевского, следует признать единый вектор их использования в кинотексте. В рамках этого вектора отрицается всяческая возможность сострадания, любви и доверия. Так, в трансформации мотивов из «Записок из подполья» фон Триер категорически отвергает возможность «веры и Христа». С той же целью, как представляется, фон Триер предпринимает радикальное переписывание исповедальной ситуации из жития Зосимы.

Подобный вектор привлечения «достоевских» мотивов связан с философской позицией датского художника. В основе этой позиции, думается, лежит разочарование в христианстве, знаменующее позднее творчество Ларса фон Триера. Свое выражение это разочарование нашло в целом ряде его последних фильмов и, особенно, в картинах последних циклов – «USA» и «Depression Trilogy». Исследуемый в статье кинотекст принадлежит к последней трилогии, исполненной множества рефлексивных отсылок к творчеству Достоевского. Думается, что символика ее названия непосредственно связана с авторским переживанием утраты духовных опор, которые в предыдущий период его творчества очевидно составляла христианская религия. Возможно, эту утрату фон Триер и пытается компенсировать обращением к творчеству Достоевского.

Мы сосредоточили внимание на тех аллюзиях из творчества русского романиста, которые подчеркивают трагический слом в мировоззрении датского режиссера, вылившийся в критику христианской веры в силу сострадания и любви. Однако даже в позднем кинематографе фон Триера есть и такие отсылки, которые свидетельствуют о том, что творчество русского романиста является для него не только предметом пессимистического («депрессивного») отвержения тех смыслов, которые Достоевским были выстроены в опоре на веру в Христа, но и источником поиска духовных опор. Позднее творчество фон Триера глубоко противоречиво, и мотивы из Достоевского (трансформированные или прямо заимствованные) не только поддерживают мировоззренческую радикальность его художественных решений, но и сопротивляются ей. В отношении анализируемого фильма такими следует признать привлеченные из Достоевского мотивы разрушительности злого сладострастия и своевольного хотения. Предпринятые фон Триером решения в отношении этих тем как раз основываются на характере их воплощения у Достоевского. Бунт против Достоевского и согласие с ним парадоксально уравнивают друг друга в позднем творчестве датского художника.

ЛИТЕРАТУРА

Бельтцер Т. Ларс фон Триер – маленький рыцарь // Сеанс. 2006. № 27/28. С. 268 – 275.

Дилакторская О. Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб. : Дмитрий Буланин, 1999.

Долин А. Ларс фон Триер : Контрольные работы. Анализ, интервью. М. : Нов. литер. обозр., 2015.

Долин А. «Лежу в гробу...». Интервью с Л. фон Триером. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения: 20.04.2014).

Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Л. : Наука, 1989. Т. 4. С.452-550.

Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Л. : Наука, 1991. Т. 9.

Живолупова Н. В. «Записки из подполья» и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе 2 половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород : Изд-во «Дятловы горы», 2015.

Касаткина Т. А. «Записки из подполья» в контексте черновых записей Достоевского 1864 года. Семинар для учителей в Старой Руссе. Аудиозапись. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=t1CkcpqSqFo> (дата обращения: 5.09.2016).

Костенко Е., Кармалова Е. Рецепция творчества Ф. Достоевского в фильмах Л. фон Триера // Гуманитарное знание. Серия «Преемственность». Омск, 2005. Вып. 8. С. 88-92.

Криницын А. Б. Исповедь подпольного человека. М. : Макс Пресс, 2001.

Лунгин П. Добровольные идиоты // Искусство кино. 1999. № 3. С. 49-51.

Тихомиров Б. Н. «Записки из подполья» как художественное целое. Опыт прочтения // Достоевский и мировая культура. 2010. № 27. С. 40–73.

Тоичкина А. В. «Записки из подполья» : Слово героя // Достоевский и мировая культура. 2000. № 15. С. 42–64.

Эпштейн М. Маниакальная витальность. По поводу фильма Л. фон Триера «Нимфоманка» // Сноб. 17.02.2014. [Электронный ресурс]. URL: <http://snob.ru/profile/27356/print/72060> (дата обращения: 04.01.2016).

Bradatan C. 'I was a stranger, and ye took me not in': Deus ludens and theology of hospitality in Lars vonTrier's Dogville // Journal of European Studies. V. 39, I. 1, March 2009. P. 58-78.

REFERENCES

Bel'tser T. Lars fon Trier – malen'kiy rytsar' // Seans. 2006. № 27/28. S. 268 – 275.

Dilaktorskaya O. G. Peterburgskaya povest' Dostoevskogo. SPb. : Dmitriy Bulanin, 1999.

Dolin A. Lars fon Trier : Kontrol'nye raboty. Analiz, interv'yu. M. : Nov. liter. obozr., 2015.

Dolin A. «Lezhu v grobu...». Interv'yu s L. fon Trierom. [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (data obrashcheniya: 20.04.2014).

Dostoevskiy F. M. Zapiski iz podpol'ya // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch. : v 15 t. L. : Nauka, 1989. T. 4. S.452-550.

Dostoevskiy F. M. Brat'ya Karamazovy // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch.: v 15 t. L. : Nauka, 1991. T. 9.

Zhivolupova N. V. «Zapiski iz podpol'ya» i subzhanr «ispovedi antigeroya» v russkoy literature 2 poloviny 19-go – 20-go veka. Nizhniy Novgorod : Izd-vo «Dyatlovy gory», 2015.

Kasatkina T. A. «Zapiski iz podpol'ya» v kontekste chernovykh zapisey Dostoevskogo 1864 goda. Seminar dlya uchiteley v Staroy Russe. Audiozapis'. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=t1CkcpqSqFo> (data obrashcheniya: 5.09.2016).

Kostenko E., Karmalova E. Retseptsiya tvorchestva F. Dostoevskogo v fil'makh L. fon Triera // Gumanitarnoe znanie. Seriya «Preemstvennost'». Omsk, 2005. Vyp. 8. S. 88-92.

Krinityn A. B. Ispoved' podpol'nogo cheloveka. M. : Maks Press, 2001.

Lungin P. Dobrovol'nye idioty // Iskusstvo kino. 1999. № 3. S. 49-51.

Tikhomirov B. N. «Zapiski iz podpol'ya» kak khudozhestvennoe tseloe. Opyt prochteniya // Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. 2010. № 27. S. 40–73.

Toichkina A. V. «Zapiski iz podpol'ya» : Slovo geroya // Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. 2000. № 15. S. 42–64.

Epshteyn M. Maniakal'naya vital'nost'. Po povodu fil'ma L. fon Triera «Nimfomanka» // Snob. 17.02.2014. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://snob.ru/profile/27356/print/72060> (data obrashcheniya: 04.01.2016).

Bradatan C. I was a stranger, and ye took me not in': Deus ludens and theology of hospitality in Lars vonTrier's Dogville // Journal of European Studies. V. 39, I. 1, March 2009. P. 58-78.