



УДК 821.111.09-31+929Боуэн

МОНТАЖ В РОМАНЕ Э. БОУЭН «ЕВА ТРАУТ, ИЛИ СМЕНА КАДРОВ» (Eva Trout or Changing Scenes)

М. А. Родина

Родина Мария Алексеевна, аспирант кафедры истории зарубежной литературы, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, rodina-ma@outlook.com

В статье рассматривается монтаж как основной прием разработки композиционной структуры текста в романе англо-ирландской писательницы Э. Боуэн (1899–1973) «Ева Траут, или Смена кадров» (Eva Trout or Changing Scenes). Анализируются как частные случаи монтажа, так и его значение в масштабах всего произведения.

Ключевые слова: монтаж, точка зрения, композиция, кинематографичность.

Montage in the Novel by E. Bowen *Eva Trout or Changing Scenes*

М. А. Rodina

Maria A. Rodina, ORCID 0000-0002-5844-4910, Lomonosov Moscow State University, 1, Leninskie gory, Moscow, 119991, Russia, rodina-ma@outlook.com

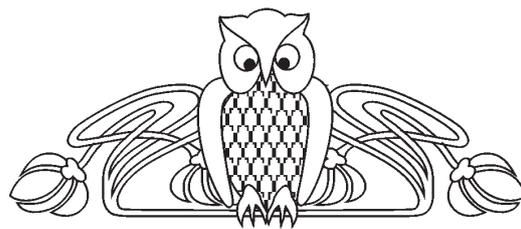
The article considers montage as a major means of developing compositional text structure in the novel by an Irish-English writer E. Bowen (1899–1973) *Eva Trout or Changing Scenes*. Isolated instances of montage are analyzed as well as its meaning on the scale of the whole novel.

Key words: montage, point of view, composition, cinematographic.

DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-4-460-464

Известный американский литературный критик У. К. Бут начинает свою книгу «Риторика художественной литературы» (The Rhetoric of Fiction, 1961) с утверждения, что, «каковы бы ни были наши представления о том, каким образом нужно рассказывать историю, искусственность, несомненно, присутствует в том случае, если автор рассказывает нам о том, чего в так называемой реальной жизни никто бы знать не мог»¹. Начиная со второй половины XIX в. писатели ставят перед собой задачу преодолеть эту искусственность.

«Ева Траут, или Смена кадров» (Eva Trout or Changing Scenes, 1968) – последний роман англо-ирландской писательницы Элизабет Боуэн (1899–1973). Как и других романистов XX в., ее интересовала возможность «построения художественного текста, который имитировал бы нехудожественность»². Одним из способов такой имитации, как отмечает Ю. М. Лотман, является смена точки зрения в пределах повествования³. Смена точки зрения и, соответственно, множественность равноправных точек зрения в одном



художественном произведении стала объектом исследования для М. М. Бахтина (см., например, «Проблемы поэтики Достоевского»), а вслед за ним Б. А. Успенского, который закрепил за такого рода произведениями термин «полифоническое произведение»⁴.

Такой прием композиции, как монтаж, вырос из полифонии. Монтажный принцип подразумевает, что изображение, будь то на экране или в книге, «снято» не с одной точки, а методом совмещения нескольких отдельных изображений в единый образ. Отличие монтажа от полифонии в том, что при монтаже происходит синтез нескольких точек зрения, тогда как в случае полифонии различные точки зрения сосуществуют параллельно. Как показал А. М. Зверев, монтаж возник задолго до Флобера, однако именно Флобер возвел его в принцип. После Флобера «искусство мыслится как воссоздание всей гаммы контекстов существования, однако лишь с целью его преодолеть, добиться “ирреализации” реального, – не волевым усилием, как намеревались романтики, а абсолютным отсутствием авторского комментария (неважно, восторженного или возмущенного), вообще отсутствием автора»⁵. «Ирреализация реального», о которой пишет Зверев, это, по сути, та же «нехудожественность», о которой размышлял Лотман. Таким образом, функция монтажа в художественном произведении та же, что и у полифонии, – избавиться от присутствия авторского Я в тексте.

Из литературы монтаж пришел в кино. С. Эйзенштейн в эссе «Монтаж» утверждает, что отдельные планы, а иначе говоря, пространственно-временные точки зрения, помогают достичь «той большой силы внутренней творческой взволнованности у зрителя, которая отличает эмоциональное произведение от информационной логики простого пересказа в изображении событий»⁶.

Таким образом, используя монтажный принцип в произведении, автор преследует две цели: преодолеть искусственность и усилить экспрессивность текста. Еще когда Боуэн работала над предыдущим романом «Маленькие девочки» (The Little Girls, 1964), она стремилась к максимальной объективности произведения, которой, по ее мнению, можно достичь, изображая героев исключительно извне, не описывая, что они думают или чувствуют. В этом смысле примером для нее служили романы Ивлины Во⁷.

Для Боуэн, которую всегда больше всего интересовала внутренняя жизнь героев, отказ от ее



изображения был новаторством, и, насколько можно судить, этот эксперимент так и не удался ей до конца. Хотя мысли и чувства героев описываются в романе существенно реже, чем в предыдущих произведениях, полностью исключить их писательница не смогла. В гораздо большей степени объективности повествования в романе «Ева Траут, или Смена кадров» способствует монтаж. Его писательница, по-видимому, заимствовала у французских «новых романистов», произведения которых изобилуют кинематографическими приемами. Э. Боуэн неоднократно признавала, что французские писатели оказали на ее творчество большее влияние, чем английские.

В названии романа нашла отражение, с одной стороны, насыщенность и динамичность фабулы, в целом творчеству Боуэн не свойственная. Роман богат событиями и сменой мест в большей степени, чем любое другое произведение писательницы. С другой стороны, на ум приходят ассоциации с кинофильмом, работой оператора и особенно монтажера. Э. Боуэн пользуется приемом монтажа как для написания отдельных эпизодов романа, так и для создания полного, объемного образа протагониста. Как в кино героя снимают с разных ракурсов и разными планами, так и в этом романе главная героиня Ева предстает нам с точки зрения других персонажей. Ее образ складывается из множества различных взглядов со стороны.

«Ева Траут, или Смена кадров» – роман, где обман для главной героини является средством защиты от враждебной действительности и своеобразной формой эскапизма. Мать Евы сбежала с любовником и погибла в авиакатастрофе, когда девочке было не больше года. Еве пришлось жить «в тени» Константина, любовника ее отца, отношения с которым были для последнего важнее отношений с дочерью. Успешный финансист Вилли Траут купил замок на берегу озера и открыл в нем школу нового типа, где мальчики и девочки учились вместе. Туда он и отправил Еву, однако это учебное заведение просуществовало недолго, и Ева, после двух лет бесцельных скитаний по миру с отцом и Константином, отправилась в другую школу, где она встретила Изольду, молодую и перспективную учительницу. Изольда проявила к диковатой девочке, которая не умела выражать свои мысли и совсем не читала книг, симпатию и сочувствие и стала для нее семьей, которой у Евы никогда не было. Незадолго до событий, описанных в романе, Вилли Траут внезапно покончил с собой и оставил своей дочери огромное наследство, доступ к которому она может получить только после того, как ей исполнится двадцать пять. До этого ее делами управляет Константин. Двдцатичетырехлетняя Ева живет у Изольды и ее мужа Эрика Арбл, которым Константин щедро платит за это. Ева проводит дни в компании семейства приходского священника мистера Данси, за детьми которого она присматривает. Разочарованная равнодушным отношением к себе Изольды,

Ева сбегает из дома Арбл и покупает дом у моря. Через некоторое время в один и тот же вечер ее посещает Эрик, а затем – Константин, который, застав заспанного Эрика спускающимся со второго этажа, приходит к «очевидному» выводу.

В масштабах всего произведения монтаж используется для того, чтобы представить образ Евы во всей полноте. Проследить за тем, как это происходит, удобнее всего на уровне фразеологии. Б. А. Успенский выделяет наименование как одно из важнейших средств выражения точки зрения в плане фразеологии⁸. Поэтому интересно проанализировать те имена и эпитеты, которые используют герои романа по отношению к Еве.

О том, как выглядит героиня, мы впервые узнаем из наблюдений миссис Данси, которая изучает Еву, словно дикое животное во время сафари, – «не торопясь, с безопасного расстояния». Таким образом, читатель сразу получает очень емкий образ Евы: как дикий зверь, она может представлять опасность для окружающих, но такая характеристика освобождает ее от ответственности, сообщает ее действиям непредумышленность, инстинктивность. Ева – одна из «невинных» героинь Боуэн, чья «невинность» несет опасность не только и не столько для них самих, сколько для близких людей. В том же ключе следует рассматривать и имя, данное Еве миссис Данси, – «великанша». Великанша – мифическое существо, слишком большое, чтобы заметить крохотных людей, которых она давит, проходя по ним.

Миссис Данси не единственная, кто наделяет Еву «нечеловеческим» именем. Изольда и вообще мысленно называет свою бывшую ученицу «организмом». То, что именно она дала толчок к развитию «организма» в личность, но не довершила начатое (в чем ее и винит Ева), ускользает от Изольды. Для нее Ева значит гораздо меньше, чем хотелось бы девушке: она для нее «бывшая ученица», «эта девочка». Когда Ева, ни слова не сказав, исчезает, она становится «рецидивисткой», когда покупает автомобиль – «владелецницей», когда дает супругам Арбл денег, – «благотворительницей». Более интимных эпитетов, которые свидетельствовали бы о привязанности Изольды к Еве, в романе мы не встретим, и это едва ли не единственный ключ к пониманию того, почему девушка полубессознательно стремится причинить своей бывшей учительнице боль.

Константин, опекун Евы, еще более поверхностен в своем отношении к подопечной: хотя внешне он активно проявляет заботу о ней, однако не слишком стремится ее понять, считая Еву взбалмошной и истеричной. Он называет ее «наша птичка», «бедная милая Ева», а то и «масса скрытого беспокойства».

Разнообразны имена, которые использует Генри, сын мистера и миссис Данси. Пока ему двенадцать, Ева для него «Очень Богатая Девушка» и «мисс Траут». Когда Генри взрослеет, у них с Евой завязываются романтические отношения.



Тогда она становится для него «Тифозной Мэри», «Железной Девой» (орудие пыток, якобы применявшееся в Средневековье). Такие нелестные эпитеты звучат странно из уст влюбленного юноши, но в целом продолжают линию «великанши» и «дикого зверя».

А вот второстепенные персонажи, разумеется, больше концентрируются на внешнем облике героини, и их точка зрения всегда раскрывает внешнюю массивность Евы, мужеподобность, неприступность. У ее риелтора она ассоциируется с русскими военными отрядами, он называет ее «казачка»; случайный попутчик сравнивает ее с усердным метателем диска. Для тех, кто слышал о финансовых успехах Вилли Траута, она – «наследница рода Траут» и «дочь своего отца».

Воспоминания Евы выглядят как соединение разнородных фрагментов и, таким образом, в плане композиции тоже представляют собой случай использования монтажа в произведении: «Время в голове у Евы выглядело, словно кусочки мозаики. Она помнила, так сказать, фрагментарно»⁹. Из обрывков воспоминаний Евы состоит вся пятая глава романа. Образ школы в замке складывается из гудящих дымоходов, голосов детей, рассвета за окном, плывущего лебедя и желтых нарциссов, которых Ева так и не увидела из-за того, что школу закрыли раньше, чем они расцвели. Отношения с Изольдой показаны в обрывках диалогов, уроков, совместных прогулок. «Кадры» сменяются, хотя и последовательно, но резко, без плавных переходов: Ева в замке, Ева с отцом в Мексике, Ева просыпается в спальне в новой школе, разговаривает с Изольдой в библиотеке, читает стихи вслух. Последнее воспоминание – лицо Изольды, садящейся за работу, прекрасное, «неземное» в глазах боготворящей ее девочки.

Другой случай монтажа в романе имеет дело больше с пространством, чем со временем. Эрик, муж Изольды, навещает Еву в ее новом доме и помогает ей разжечь огонь в печке. Ева и Эрик, плечом к плечу на коврике у камина, даны дальним планом через окно гостиной с точки зрения постороннего наблюдателя, который мог бы (теоретически) в него заглянуть из сада, а затем все более и более крупным планом, причем «камера» попутно выхватывает то «сверток в форме бутылки», то их соприкасающиеся плечи, то кусок ковра. «Камера» постепенно приближается, и читатель видит отблески огня, играющего на лицах героев. В этой сцене у монтажа двойная функция: он служит для объективного изображения событий и предвосхищает то, что случится в дальнейшем, а именно действительное появление стороннего наблюдателя – Константина.

Следующая, десятая, глава посвящена визиту Изольды в новый дом Евы, и здесь снова используется монтажный принцип, однако теперь он проявляется на уровне психологии.

Когда Изольда посещает Еву в ее новом доме, она приезжает туда, уже уверенная, что ее муж

и Ева были любовниками. Она настолько себя в этом убедила, что осталось лишь немного ее подтолкнуть, чтобы рассеять остатки неуверенности. Читатель не знает всего, что происходило между Эриком и Евой в тот вечер (или думает, что не знает). Сделать так, чтобы мы обманулись вместе с Изольдой, – задача автора. В диалог двух женщин вмещается третья точка зрения, а именно взгляд Константина. Свою точку зрения («Они выглядели расслабленными и прекрасно ладили» (139)) опекун Евы сообщил Изольде ранее, и бывшей учительнице пришлось на нее опереться за неимением собственной.

Э. Боуэн искусно вплетает точку зрения Константина в точку зрения Изольды на протяжении всего визита последней к Еве. Так, первое, что приходит ей в голову, то, что Ева выглядит хорошо, «*bien portante*», «как сказал бы Константин». Французские слова продолжают вклиниваться в речь Изольды – как во внутреннюю речь, так и эксплицитно. Автор подчеркивает, что это не свойственно героине, когда она в разговоре ошибочно использует слово *rougboire* (Ева поправляет ее). Перемежать английскую речь французскими словечками – привычка Константина, а не Изольды. Таким образом, здесь мы сталкиваемся с совмещением точек зрения двух персонажей как в плане фразеологии, так и в плане психологии. Изольда даже пытается встать на точку зрения Константина в плане пространственно-временной характеристики, иначе говоря, старается представить тот вечер так, как его видел Константин: «Хотелось бы мне увидеть эту комнату такой, какой она была раньше. Не так просто представить себе тот вечер – например, где сидел Константин?». Чуть позже: «У вас с Эриком так очаровательно горел огонь»; «Эта комната могла бы быть такой романтической» (139).

Полностью приняв точку зрения Константина, Изольда легко воображает недостающие детали, например, она не может отделиться от ощущения, что Ева располнела. Ева лишь довершает иллюзию, когда заявляет, что в декабре (через девять месяцев после того, как Эрик побывал у нее, – подсчитывает Изольда) у нее будет малыш.

Монтажный принцип здесь заключается в том, что точки зрения Изольды и Константина образуют единое целое. Автор, таким образом, «играет» с читателем, наблюдающим за встречей Изольды и Евы с позиции Изольды, на которую влияет восприятие ситуации Константином. Не имея в своем распоряжении ни одной «надежной» точки зрения (Евы или Эрика), читатель также может обмануться и поверить в беременность «разлучницы» Евы от «изменника» Эрика. Отсутствие достоверного знания о прошлом, искажение, фальсификация фактов – одна из ключевых проблем постмодернизма. Наряду с другими приметами (мотив ложного родства, немотивированные аллюзии) анализ этого эпизода дает нам некоторые основания полагать, что роман «Ева Траут» – это шаг в сторону постмодернизма в литературе.



В создании образа Евы в романе участвуют точки зрения не только главных героев, но и второстепенных и даже проходных персонажей. Одиннадцатая глава представляет собой письмо некоего профессора Холмана, попутчика Евы. Здесь нам впервые дано понять, что «великанша» может вызывать романтические чувства у противоположного пола: профессор пишет Еве письмо, потому что влюбляется в нее. Сам Холман не появляется в романе. Письма Ева не получает. Единственные читатели письма – мы, читатели романа. Основная функция этого письма – дать еще одну точку зрения на главную героиню, и, таким образом, оно, в масштабе всего произведения, тоже является частью монтажной композиции. Письмо профессора также вводит новую для читателя информацию: Ева летит в США, чтобы «воссоединиться» с ребенком. Позже читатель узнает, что Ева обманула профессора: она никогда прежде не видела этого младенца, она договорилась о его покупке. Письмо достаточно ярко характеризует самого профессора, и не лучшим образом: высокопарный стиль предложений перемежается подробным описанием того, кто что ел, и болезней профессора: «Я пью дополнительное молоко, чтобы набрать вес» (150). Письмо комично еще и потому, что мы видим, насколько неверно трактует его автор информацию (видимо, очень сжатую и не до конца правдивую), которую сообщает ему о себе Ева. Горе, которое должна была бы, в его понимании, испытывать Ева после потери отца, явно преувеличено и романтизировано: «Ваша сила произрастает из Вашего горя», – пишет он; «Вы были всем друг для друга после ранней гибели Вашей матери» (147–148). Читатель уже знает, что мать Евы сбежала с любовником, а ее отец не женился во второй раз не потому, что не смог перенести гибели своей прекрасной супруги, а потому, что влюбился в мужчину. Ева обрела благодаря всей этой истории не силу, а скрытность и недоверие к людям, а о любви знает лишь то, что где-то, вероятно, она существует.

Точка зрения главной героини присутствует в романе, но, сталкиваясь с ней, необходимо учитывать, что это мнение «ненадежного рассказчика». Термин «ненадежный рассказчик» («unreliable narrator») впервые использовал американский литературный критик У. К. Бут в своей книге «Риторика художественной литературы» (*The Rhetoric of Fiction*, 1961). Разницу между «надежным» и «ненадежным» рассказчиком Бут видит в том, что последний говорит и действует в противоречии с «авторской нормой»¹⁰, т. е. авторской точкой зрения. При этом Бут выступает против слишком широкой трактовки термина: так, не стоит считать «ненадежным» любого рассказчика, использующего иронию. Однако и чрезмерно упрощать понимание природы такого рассказчика, сводя его только к «лживым» героям-повествователям (как, например, герой «Падения» Камю), было бы

неверно. В большинстве случаев «ненадежный рассказчик» не стремится обмануть, а ошибается сам, например, приписывая себе качества, в которых автор ему отказывает, или отказывая себе в достоинствах, которыми автор его, очевидно, наделил в избытке. Любой внимательный читатель понимает, что в «Холодном доме» Диккенса Эстер оценивает себя гораздо ниже, чем это сделал бы сам автор. Зачастую «ненадежный рассказчик» – герой с расстройством психики, как, например, Бенджи из «Шума и ярости» У. Фолкнера¹¹.

Ева Траут – «ненадежный рассказчик», но скорее «скрытный», чем «искажающий». Она покупает ребенку большого игрушечного медведя, с волнением ожидает таинственного телефонного звонка. Авторский голос «прикреплен» к Еве, но читателю это мало что дает. О том, что Ева купила ребенка, читатель догадывается из случайного разговора с проходным персонажем.

Точно так же долгое время неизвестно, что мальчик, Джереми, глухонемой. Так как между Евой и ребенком устанавливается некая «телепатическая» связь и он может читать по губам (только по ее губам), то позиция Евы не дает читателю понять, что с мальчиком что-то не так. Чтобы показать, что Джереми не слышит и не говорит, вводится точка зрения Генри, с которым Ева встречается, вернувшись из Америки через восемь лет. Только когда появляется Генри и Ева отвечает кивком на его немой вопрос, автор резюмирует: «Глухонемой» (177).

Финал романа представляет собой еще один случай использования монтажа. Заключительные сцены романа разворачиваются на вокзале в Лондоне, где собираются все ключевые фигуры произведения. Ева инсценирует помолвку с Генри и их отъезд в Европу; Генри делает вид, что помогает ей в этом, но затем признается, что не сойдет с поезда и не покинет ее. В разгар прощальных речей и объятий появляется Джереми. Читатель знает, что Джереми нашел револьвер, который Изольда, за неимением лучшего места, спрятала среди вещей Евы. Подтверждая знаменитое чеховское правило, револьвер выстреливает, и последнее, о чем мы читаем, это жест случайной прохожей, которая хватается Джереми в охапку, прежде чем он успевает упасть на бездыханное тело приемной матери.

Непроговоренность позиции глухонемого мальчика оставляет открытым вопрос о том, насколько преднамеренным был этот выстрел. Историк английской литературы Нил Коркоран объясняет это убийство тем, что Ева не смогла дать Джереми дом (они всегда жили в гостиницах), а затем и вовсе бросила его на попечение французских супругов-профессоров, которые занимались его лечением¹². Виктория Глендиннинг видит в финале романа обращение все к той же любимой Боуэн теме «разрушительной невинности»¹³.

Композиционно финальный эпизод романа снова строится по принципу монтажа, как отрывок из кинофильма. Кинематограф упоминается



в романе не единожды. Само существование Евы и Джереми характеризуется как кинематографичное: «...его и ее кинематографичное существование, без звукового сопровождения...» (221), «Джереми глядел на Париж, этот новый кинофильм...» (240). Когда мальчик появляется на вокзале, автор сравнивает его с детьми-актерами из кино и рекламы: «звездный ребенок» (313), «модель» (315). Кто-то в толпе говорит, чтобы мальчика оставили в покое, ведь он просто «играет», «притворяется»: «Оставьте его в покое, – сказал кто-то, – он просто играет!» (314).

В финальной сцене монтаж используется для того, чтобы охватить сразу несколько групп героев. «Камера» выхватывает то Изольду с Эриком, то Генри с Константином, то комичную группу дальних родственников, которых Ева пригласила на фальшивое торжество, но которые даже не знают, как выглядит «невеста». Создается «монтажный лист», который вполне мог бы использовать в работе режиссер фильма. Таким же образом через монтаж вводится Джереми, с точки зрения случайных свидетелей событий. Несколько последних фраз производят особенный эффект: они написаны «пластически». О последней сцене романа можно сказать то же, что говорит С. Эйзенштейн применительно к любой странице романа Золя: «...по ней буквально можно делать “выписки”, начиная с ремарок режиссера (эмоциональная характеристика сцены), точных указаний декоратору, осветителю, реквизитору, артистам и проч.»¹⁴. Ева, раскрывающая объятия навстречу Джереми, крик ужаса Генри, лицо Евы, повернутое к Генри, чтобы узнать, что случилось, и эхо выстрела, разносящееся по вокзалу Виктория – все это выглядит именно как «кинематографическое письмо».

«Ева Траут, или Смена кадров» – самый нетипичный для Э. Боуэн роман и один из самых интересных для исследования. В нем писательница сознательно стремилась к достижению мак-

симальной объективности. Этому способствовало изображение главной героини с позиции других персонажей, в том числе даже и «внесценических», но, прежде всего, этому послужил монтаж как основной композиционный прием. В масштабе всего произведения монтаж служит для сопоставления различных точек зрения на главную героиню и создания ее многогранного образа. К частным случаям монтажа относятся эпизоды, в которых фрагменты пространства или времени создают единую картину происходящего или происходившего, а также десятая глава романа, в которой две точки зрения в плане психологии «сливаются» в одну.

Примечания

- 1 Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago (Ill.), 1961. P. 3.
- 2 Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1969. С. 320.
- 3 Там же.
- 4 Успенский Б. Семиотика искусства. М., 1995. С. 21.
- 5 Зверев А. Монтаж // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века : сб. М., 2002. С. 510.
- 6 Эйзенштейн С. Монтаж // Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 172.
- 7 См.: Glendinning V. Elizabeth Bowen : Portrait of a Writer. L., 1977. P. 218.
- 8 См.: Успенский Б. Семиотика искусства. М., 1995. С. 33.
- 9 Bowen E. Eva Trout or Changing Scenes. L., 1969. P. 52. В дальнейшем цитируется это издание в переводе автора с указанием страниц в скобках.
- 10 Booth W. Op. cit. P. 158.
- 11 Там же.
- 12 См.: Corcora, N. Elizabeth Bowen : The Enforced Return. Oxford, 2004. P. 136.
- 13 Glendinning V. Op. cit. P. 226.
- 14 Эйзенштейн С. Пушкин и кино // Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. Т. 2. С. 309.

Образец для цитирования:

Родина М. А. Монтаж в романе Э. Боуэн «Ева Траут, или Смена кадров» (Eva Trout or Changing Scenes) // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 4. С. 460–464. DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-4-460-464.

Cite this article as:

Rodina M. A. Montage in the Novel by E. Bowen *Eva Trout or Changing Scenes*. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2017, vol. 17, iss. 4, pp. 460–464 (in Russian). DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-4-460-464.