

УДК 785.161:821.161.1-192(Башлачев А.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,445+Щ318.5  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.41

**Е. Ю. СТУПАКОВА**

Красноярск

**«БАЛЛАДА О СТЕПАНЕ» А. БАШЛАЧЁВА:  
МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА**

*Аннотация.* В статье рассматривается трансформация канонического жанра романтической баллады в рок-поэзии А. Башлачёва. Определяются ключевые линии следования традиции и расхождения с ней, доказывается связь между темой, основными мотивами произведения и социокультурной ситуацией эпохи.

*Ключевые слова:* рок-поэзия, баллады, советская культура, поэтическое творчество, поэтические жанры.

*Сведения об авторе:* Ступакова Елена Юрьевна, студент Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета.

*Контакты:* 660059, г. Красноярск, ул. Западная, д. 9; stupakova.e.yu@yandex.ru

**E. YU. STUPAKOVA**

Krasnoyarsk

**A. BASHLACHEV «A BALLAD ABOUT STEPAN»:  
METAMORPHOSES OF THE GENRE**

*Abstract.* The article considers the transformation of the canonical ballad genre in the rock-poetry on the material of A. Bashlachev's poem. It determines and highlights the key features of (non-)adherence to the tradition, and concludes on the link between the poem's theme, main motifs and socio-cultural situation in the Late Soviet era.

*Keywords:* rock-poetry, ballads, soviet culture, poetic creativity, poetic genres.

*About the author:* Stupakova Elena Yurievna, student of Institute of philology and language communication of Siberian Federal University.

Существенное место среди произведений А. Башлачёва занимают тексты, представляющие собой обновлённые варианты канонических литературных и/или фольклорных жанров, путём работы с которыми, их видоизменения, контаминации и деконструкции высвечиваются ключевые для советской (и шире – русской) культуры мифологемы, осмысляются социокультурные процессы эпох. В творчестве А. Башлачёва можно выделить, по крайней мере, три таких текста: «Баллада о Степане» (1983), «Егоркина

былина» (1985) и «Ванюша» (1986). Они, в отличие от ранних песен, полностью построенных на обыгрывании разного рода советских «общих мест» на уровне языковых клише, штампов и характерно советских сюжетных «схем» (см. стихотворение «Хозяйка»), маркируют собой три «периода», вехи недолгого творческого пути Башлачёва<sup>1</sup>.

Во всех указанных текстах выбор (квази)жанра нельзя считать мотивированным только настойчивым акцентированием Башлачёвым внимания на необходимости «русской» тематики, формы и образности: «Может, <...> оглянуться, поискать <...> девку нашей российской песенной традиции?» [11, с. 484], «Мы живём на русской земле, и мы должны искать корень свой, русский» [11, с. 520]). Такое авторское определение жанра, присутствующее не в метатекстовых фрагментах, что характерно для Башлачёва, а в названии, объясняется, на наш взгляд, рефлексией автора на тему советского «фальшлора» / «фейклора» (fakeloge), как это явление было обозначено Ричардом Дорсоном [17], и жанрового канона вообще.

Так, в относящейся к раннему периоду творчества А. Башлачёва «Балладе о Степане» (1983) жанровая принадлежность текста заявлена уже в заглавии<sup>2</sup>. Однако стоит отметить, что в «печатном» авторском варианте оно было иным – «Грибоедовский вальс»<sup>3</sup>. Эксплицируемым же преимущественно устно вариантом названия текста «Баллада о Степане» Башлачев, очевидно, актуализирует память жанра, намекая<sup>4</sup>, как справедливо отметила А. Н. Ярко, во-первых, на сюжетность текста<sup>5</sup>, а, во-вторых, задавая ракурс его прочтения, определяющийся связью с балладой<sup>6</sup> – одновременно и литературной, восходящей к Жуковскому, и «фольклорной». На наш взгляд, ориентация на последнюю в контексте характерной для Башлачёва установки на «русское», а значит народное и «фолькорное», очевидна. Потому здесь нельзя согласиться с тем, что «жанровое» заглавие текста ориентировано исключительно на его «бытовое восприятие», подразумевающее понимание баллады как произведения «“высокой” литературы с романтической тематикой» и задающее тем самым ироническую тональность всему тексту [16, с. 19]. Кроме того, романтизм, активно задействовавший фольклорно-этнографический материал, которого предше-

<sup>1</sup> По С. В. Свиридову, в творческой эволюции Башлачёва можно выделить три (под)периода: до осени 1984 («Баллада о Степане», 1983), с осени 1984 по весну 1985 («Егоркина былина», сентябрь 1985) и далее до написанного в мае 1986 стихотворения «Вишня» («Ванюша», 1986) [12, с. 5].

<sup>2</sup> Как баллада М. В. Жигачёвой определяется также «Абсолютный вахтёр» А. Башлачёва [5, с. 14].

<sup>3</sup> Подробнее о вариантах названия этой песни и специфике их употребления Башлачёвым см. [16].

<sup>4</sup> См. устное предисловие, которое Башлачёв предпосылает тексту на записи от 22.01.1986: «... следующая песня... сюжетная песня... “Грибоедовский вальс” я её называю» [1, с. 108].

<sup>5</sup> Примечательно, что все «жанровые» произведения Башлачёва («Баллада о Степане», «Егоркина былина» и «Ванюша») являются сюжетными текстами с заданным уже в названии главным «героем».

<sup>6</sup> См. устное предисловие Башлачёва на записи от 17-19.09.1984: «следующая песня – из разряда баллад. Называется “Баллада о Степане”».

ствовавший ему классицизм сторонился, ликвидировал антитезу «высокое-низкое» в эстетическом локусе народной культуры. Потому сам жанр баллады после «Людмилы» и «Светланы» (которая уже фольклоризована) Жуковского маркируется широким читательским восприятием как «народный» текст (примечательны здесь знаменитые полемические выпады П. А. Катенина против Жуковского). Здесь же отметим, что само слово «баллада» частотно для жанрового определения в бардовской песне (см. «Балладу о любви», «Балладу о брошенном корабле» Высоцкого и многочисленные баллады Галича).

Как уже отмечалось, башлачёвская «баллада» совмещает в себе конститутивные признаки нескольких её жанровых вариаций. В числе актуализируемых в тексте черт русской народной баллады [6, с. 106] можно назвать, во-первых, песенную форму произведения и его «повествовательность», во-вторых, – отсутствие ярко выраженного рефрена (однако в тексте песни трижды повторяется последний в каждой из строф стих «Водовоз Грибоедов Степан»). Кроме того, на уровне инерции рецептивного механизма или негласных правил ассоциативного поля заглавие «Баллада о Степане» воспринимается (до знакомства с содержанием) как текст, посвящённый Степану Разину, песни о котором, что примечательно, включены в сборник русских народных баллад под редакцией Д. М. Балашова (М., 1963).

Обратимся к чертам поэтики литературной романтической баллады XIX в. в анализируемом тексте. Ориентация поэта на балладный канон обнаруживается, во-первых, на интертекстуальном уровне. Так, исследователями уже отмечалось [4, с. 55], что в «балладе» Башлачёва в облике Степана Грибоедова присутствуют те же детали, что и в облике Наполеона в «Воздушном корабле» Лермонтова (здесь и далее курсив наш – Е. С.):

Лермонтов	Башлачёв
На нём <i>треугольная шляпа</i> И <i>серый</i> походный <i>сюртук</i> <...> И <i>капают</i> горькие <i>слёзы</i> Из <i>глаз</i> на холодный <i>песок</i> <...>	Он смотрел голубыми <i>глазами</i> <i>Треуголка</i> упала из <i>рук</i> . И на нём был <i>залитый слезами</i> Императорский <i>серый сюртук</i> .
<i>Стоит</i> император один <...> <i>Стоит</i> он и тяжело <i>вздыхает</i>	На <i>заплеванной</i> сцене <i>райклуба</i> Он <i>стоял</i> , как <i>стоял</i> до сих пор

Однако, несмотря на то, что стихотворение Лермонтова называется прямым литературным источником произведения Башлачёва, из вида исследователями ранее упускалось, что преемственность между данными текстами прослеживается не только на образном и мотивном уровнях, но и в жанровом аспекте: «Воздушный корабль» – вольное переложение баллады Цедлица (примечательно, что другую балладу Цедлица, в которой при-

существует образ Наполеона – «Ночной смотр», перевёл Жуковский, с именем которого, в первую очередь, и связана традиция русской романтической баллады).

Её ключевой особенностью, согласно сложившейся в 1970-е гг. точке зрения, является поэтика «чудесного» как основа жанра. Под «чудесным», как отмечает Р. В. Иезуитова, следует понимать не только «фантастическое, сверхъестественное или “ирреальное”», а вообще все исключительное, то, что можно охарактеризовать как «“предельный” случай» возможного [8, с. 153–155]. Таким «чудесным» в тексте Башлачёва выступает, в первую очередь, необыкновенное, неожиданное появление гипнотизёра. Примечательно, что автором акцентируется именно мистическая составляющая данного образа: если в первой редакции текста гипнотизёр в деревню «приехал», то в последующих он в ней «случился», чтобы творить «чудеса». Кроме того, к категории «чудесного» в тексте можно отнести и видение, навеянное гипнотизёром центральному «персонажу» текста, Степану:

И поплыли знакомые лица.  
И приснился *невиданный* сон.  
Видит он небо Аустерлица.  
Он не Стёпка, а Наполеон [11, с. 41].

Примечательно, что «запах картечи» Степану «чудился», а в ранней редакции связь этого видения с «чудесным» была дополнительно эксплицитно выражена соответствующим эпитетом: «Покачнулся Степан Грибоедов / И слетела *чудесная блажь*» (в более поздней редакции – «минутная»).

Текст Башлачёва обнаруживает связь с жанром баллады и далее – на уровне сюжетики. В модифицированной башлачёвской балладе при этом трансформируется исходный жанр: во-первых, совмещаются сюжетный инвариант баллады и идиллические мотивы, во-вторых, видоизменяется традиционная расстановка персонажей внутри соответствующей балладной схемы.

Как было показано В. И. Тюпой, баллада и идиллия образуют две грани единого жанрового комплекса, соотносятся как «теза» и «антитеза». Так, идиллии присущ «перформатив покоя», в котором «позитивно всё повторяющееся, соответствующее привычному укладу жизни», дискурс идиллического «успокоения» центростремителен [14, с. 129]. Баллада на этом фоне предстаёт художественным осмыслением распада идиллического мира под воздействием некоей таинственной и потому враждебной внешней силы. «Своим» миром в тексте Башлачёва выступает в начале сюжета мир *отдалённой* деревни, и неслучайным здесь представляется топоним «райклуб» – привычное пространство сниженного, советского *квазирая*, далёкого от замысленной когда-то утопии рая на земле, но в функциональном смысле все-таки именно рай, стартовая точка трагически развёртывающейся далее человеческой судьбы.

Степан описывается как «человек обычный», идиллическая фигура, позиционирующаяся, прежде всего, как «экзистенциальный повтор», такое же «я», как и все другие, слитое в «родовую общность персонажей» [14, с. 131–134]. Степан – «в ряду»<sup>1</sup>, что неслучайно: в сюжетах, в которых фигурируют Разин или Ермак, важной является одновременно и изначальная социальная слитость героя со «всеми». В то же время, важна маргинальность героя, заключающаяся в его способности к «перерождению» (из всех встаёт только Степан). Описанное являет собой локализованную в образе героя очередную черту балладной поэтики: так Людмила Жуковского, становится трагической индивидуальностью, переставая быть «как все».

Таким образом, уже здесь Башлачёв трансформирует традиционную романтическую балладу, соединяя со-противопоставленные жанры. Если в канонических балладных текстах ориентированный на идиллию сюжетный узел либо отсутствует, либо предельно редуцирован или вынесен за пределы текста, то здесь он относительно объёма всего произведения подчеркнута «растянут».

Далее сюжет произведения целиком переходит в ведение главного жанра. Пространство «сцены», «эстрады» воспринимается как устойчивый балладный замкнутый локус, являющийся «местом действия инфернальных сил» [3, с. 58], в роли которых в данном тексте, очевидно, выступает наделённый демоническими чертами (ср. «скалил жёлтые зубы») гипнотизёр. С вторжением в идиллическое пространство этой иноприродной силы (гипнотизёра) связан главный мотив балладного сюжета – взаимодействие «своего» и «чужого» миров, «размыкание» первого и «вторжение» иного [3, с. 130–133]. Активностью наделён именно гипнотизёр, который уносит Степана («пациенса» в координатах сюжетных ролей) в онейрическое пространство. Мотив отчётливо отсылает к балладным «мёртвым женихам», у Жуковского уносившим героиню в иной мир, метонимией которого в итоге оказывался гроб.

Во внутреннем же сюжете сна субъектно-объектная структура модифицирована: ролевой статус Степана меняется с пациента (объект воздействия гипнотизёра) на «агенса» – Наполеона. Это дополнительно акцентируется совмещением фигур Наполеона и князя Андрея Болконского как они даны в мотиве видения неба у Толстого, к роману которого отсылает текст Башлачёва («Видит он небо *Аустерлица*, / Он не Стёпка, а Наполеон!»). Так в «Войне и мире» небо Аустерлица видит раненый Андрей (пациент), а Наполеон, взирающий на него (Андрея) сверху, – нет. У Башлачёва же фигуры Андрея и Наполеона не то меняются местами, не то накладываются друг на друга, равно как в обрамляющем сюжете Степан совмещается с Наполеоном. Подобное изменение ролей героев невозможно в канонической балладе, где их «функции», рассуждая в терминах

---

<sup>1</sup> Кроме того, в последней редакции ряд обозначен как «последний» (изначально – «девятый»), что высвечивает идущий от Евангелия культурный архетип о «последних», которые станут «первыми».

В. Я. Проппа, чётко закреплены, а одним из самых «активных» героев является Светлана, молящаяся, чтобы спастись от мёртвого жениха.

Кроме того, трагический финал, предопределённый уже в третьей строфе («Так и шупал бы баб до сих пор. / Но случился в деревне с сеансом / Выдающийся гипнотизёр»), диктуется и жанровой инерцией баллады с её инвариантной «катастрофической», по В. И. Тюпе, самоактуализацией лирического субъекта, где сверхъестественные силы (у Башлачёва – гипнотизёр), «избирая жертву, разобщают субъектов повествования» [14, с. 134]. Так, у Башлачёва «родовая общность» также разрушается: переход Степана на позицию активного героя делает его «обречённым “я”» [14, с. 134], и о нём вспоминают «только в среду». Это «я» в балладе двойственно, «внутренне шире своих ролевых границ», а значит, соответствует «трагической модальности эстетического переживания» [14, с. 134]. Башлачёвский балладный герой также двойственен. Неслучайной представляется аллюзия к Андрею Болконскому: здесь угадывается возможность отождествления Степана во сне с толстовским героем как *русского*, *своего* героя-искателя, рефлектика, жертвы. Примечательно здесь и имя, однозначно ассоциируемое в данном контексте со Степаном Разиным как специфически *национальным* героем, символом стремления к правде, народному бунту. Однако Степан у Башлачёва, изменяя свой ролевой статус, делается «другим», Наполеоном, функциональным двойником которого в посягательном пространстве является гипнотизёр. Наполеон-агнец у Башлачёва (т. е. и гипнотизёр, вторгшийся в деревню подобно Наполеону – в Россию в 1812 г.) побеждает. Потому неслучаен и выбор онейрического хронотопа: вместо Бородина (топос победы над враждебной силой) автор выбирает Аустерлиц (топос поражения от неё).

Кроме того, Наполеон здесь, как и в балладе «Воздушный корабль» Лермонтова и, что особенно примечательно, в балладе «Ночной смотр» Жуковского (и балладном инварианте первой половины XIX в. вообще), являет собой *новое* – новый тип человека и власти. Степан у Башлачёва потому проверяет не «обман» советской власти, а надежду на полное изменение в будущем всей социокультурной ситуации, вестником чего является гипнотизёр. Примечательно здесь, что каноническая баллада также обращена в будущее: героиня гадает *на будущее*, героиня хочет соединиться (*в будущем*) с женихом, а сон при этом понимается как (потенциально) вещий:

«Ах! Ужасный, грозный сон!  
*Не добро вещает он –*  
Горькую судьбину;  
Тайный мрак *грядущих дней*,  
*Что сулишь* душе моей,  
Радость иль кручину?» [6, с. 37]

Следует также обратить внимание, что воздействие гипноза симптоматично обозначено в тексте как «сон». В русской балладной традиции

«ужасное» обыкновенно связывается со сном, а возвращение к реальности приносит герою спасение [13, с. 331]. Так, например, в «Светлане» Жуковского: «Здесь несчастье – лживый сон, / Счастье – пробужденье» [6, с. 38]. В варианте Башлачёва же наоборот – сон дарует герою спасение от обыденной «страшной» действительности «заплёванной» сцены «райклуба», а возвращение в реальность оборачивается личной трагедией и самоубийством. Степан, почувствовав себя «неистовым <...> Бонапартом», не может больше жить как «человек обычный», существующий, как отмечает Д. И. Иванов, лишь как нечто утилитарное, вторичное по отношению к ЗИЛу [7, с. 137]:

В отдалённом совхозе «Победа»  
Был потрёпанный старенький «ЗИЛ».  
А при нём был Степан Грибоедов,  
И на «ЗИЛе» он воду возил [11, с. 40].

Однако два пространства – райклуба и «наполеоновского» сна – не абсолютно полярны, а скорее со-противопоставлены. Так, в тексте сцена дважды (до действий гипнотизёра и после пробуждения Степана) определяется как «заплёванная», в то время как Степан-Наполеон «в пламени битвы» «плевался словами молитвы / Незнакомым французским богам». Таким образом, даже «идеальный» хронотоп сна у Башлачёва несёт в себе контекстуальные маркеры «советского». Кроме того, сон, атрибутировавшийся в советской мифологии как явление неподконтрольное, становится управляемым (равно как и тот, кому этот сон наваян), а фигура гипнотизёра, как уже отмечалось, несмотря на очевидную связь образа с личностью А. Кашпиrowsкого<sup>1</sup>, прочитывается шире, чем связанный исключительно с личностью А. Кашпиrowsкого образ – как новый вариант контроля, власти.

Примечательно, что введение фигуры Наполеона в текст обнаруживает также и точность Башлачёва в жанровом отношении: хронотоп сна Степана, отсылающий к Наполеоновским войнам, тем значительнее, что канонические образцы баллады как жанра возникают в русской поэзии именно в эпоху войн с армиями французского императора.

Говоря о трансформации балладного канона в XX в., И. Кукулин делает вывод: «балладность <...> активизируется в истории [русской] литературы всякий раз *через несколько лет после* (курсив наш. – Е. С.) масштабных социальных катаклизмов. В 1810-х годах – сразу же по оконча-

---

<sup>1</sup> Как отмечает Л. Наумов, «Баллада о Степане» была написана вскоре после выступления в Череповце, на родине А. Башлачёва, Анатолия Кашпиrowsкого [11, с. 41]. В образе башлачёвского гипнотизёра акцентированы существенные черты «имиджа» Кашпиrowsкого – особый взгляд, который обычно характеризуется как «тяжёлый» и «неморгающий» [2, с. 87]: Степан Грибоедов поражён его «гипнотическим опытным взглядом, / Словно финским точёным ножом». Инфернальность гипнотизёра у Башлачёватем более примечательна, что Кашпиrowsкий с его атлетическим телосложением и ««демонической» аурой мага и волшебника», в отличие, например, от Чумака, воспринимался именно в этом («инфернальном») ключе [2, с. 87]. О Кашпиrowsком см. подробнее: [2].

нии Отечественной войны <...>» [9]. И. Кукулин прав, связывая моменты актуализации жанра с переломными историческими периодами, однако нередко активизация баллады происходит не после кризисов, а в докризисное время. Жуковский, открывая жанр для России, переводит «Ленору» Бюргера под названием «Люди́ла» в 1808 г., в период, исполненный катастрофических предчувствий, производных от самого появления Наполеона на европейской культурно-политической арене. В этой связи можно сказать, что становление русской стихотворной баллады XIX в. Происходило в органичном для её поэтики контексте. О сходимом соотношении между, с одной стороны, историко-культурной и политической ситуациями, а с другой – эволюцией балладного жанра, можно, как кажется, говорить, имея в виду предкризисное положение в СССР начала 80-х гг. Баллада Башлачёва написана в 1983 г., когда многим наблюдателям всё яснее становилась мнимая неизбежность советского проекта, построенного, согласно официальной риторике, «навсегда», однако именно в это время необратимо и всё ускоряясь двинувшегося к своему концу. А. Юрчак афористично назвал главенствующее историческое ощущение 1980-х: «Это было навсегда, пока не кончилось» [15]. Таким образом, существенное преобразование Башлачёвым мотивного устройства классической баллады в значительной степени обусловлено историко-культурным контекстом эпохи, а также историософскими воззрениями поэта.

#### Литература

1. Александр Башлачёв: Стихи, фонография, библиография [Текст] / сост. О. А. Горбачёв; науч. ред. Ю. В. Доманский. – Тверь: Тверской государственный университет, 2001. – 222 с.
2. Богданов К. Банка Чумака, взгляд Кашпировского: О роли неподвижных предметов в социальном воображении [Текст] / К. Богданов // Новое лит. обозрение. – 2015. – № 6 (136). – С. 85–98.
3. Гостева А. В. «Клаустрофобная» поэтика русской романтической баллады [Текст] / А. В. Гостева // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2013. – № 11 (29). – Ч. 1. – С. 58–60.
4. Данилова Н. К. «Грибоедовский вальс» А. Башлачёва в контексте литературы [Текст] / Н. К. Данилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2011. – Вып. 12. – С. 53–58.
5. Жигачёва М. В. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60-х–80-х годов XX века [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Жигачёва М. В. – М., 1994. – 16 с.
6. Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / гл. ред. А. С. Янушкевич – М.: Языки славянских культур, 2008. – Т. 3. – 456 с.
7. Иванов Д. И. А. Башлачёв «Грибоедовский вальс» (опыт анализа поэтического текста) [Текст] / Д. И. Иванов // Филологические штудии. – 2005. – Вып. 9. – С. 134–145.
8. Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма [Текст] / Р. В. Иезуитова // Русский романтизм. – Л.: Наука, 1978. – С. 153–155.

9. Кукулин И. От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон [Электронный ресурс] / И. Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 89. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html>(дата обращения: 26.11.2017).
10. Малкина В. Я. Жанр баллады в творчестве А. Галича [Текст] / В. Я. Малкина // Новый филологический вестник. – 2008. – № 2 (7). – С. 104–108.
11. Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поющий [Текст] / Л. Наумов – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: ЗАО «Торгово-издательский дом “Амфора”», 2014. – 543 с.
12. Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачёва: 1984–1985 [Текст] / С. В. Свиридов // Рок-поэзия как социокультурный феномен. – 2000. – С. 5–18.
13. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 1: Бройтман С. Н., В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.
14. Тюпа В. И. Идиллия. Баллада [Текст] / В. И. Тюпа // Тюпа В. И. Дискурс. Жанр. – М.: Intrada, 2013. – С. 129–135.
15. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 664 с.
16. Ярко А. Н. Название песни в контексте концерта А. Башлачёва [Текст] / А. Н. Ярко // Филологические студии: сборник научных трудов. – 2008. – Вып. 11. – С. 116–129.
17. Dorson R. M. Folklore and Fakelore: Essay toward a Discipline of Folk Studies [Text] / R. M. Dorson. – Harvard University Press, 1976. – 391 p.