

## СМЕРТЬ И СМЕХ

Обращение к изучению древних культур, кроме исторической ценности, имеет значимость вечную, поскольку позволяет обнаружить нечто, характерное для рода человеческого. Поэтому изучение ритуальной культуры архаических обществ имеет в условиях любого исторического контекста **актуальность**, поскольку позволяет пролить свет на источники многих современных феноменов социокультурного бытия человека. Такие предельные основания человеческого существования, как жизнь и смерть, и различные социокультурные формы освоения этих событий **множественно становились предметом научного исследования [См. список литературы]**. Этнографы и фольклористы, исследующие погребальные церемонии в различных культурах, неоднократно обращали внимание на наличие в ритуалах, связанных с захоронением умершего, смеховых элементов. Последние включались в структуру игр, являвшихся неотъемлемой частью погребального обряда. **Целью данной статьи становится изучение функций и форм проявления смеха в ритуальных погребальных действиях не только в архаические, но и в более поздние эпохи, вплоть до современности.**

Одно из ранних упоминаний о смеховых элементах в погребальных обрядах можно обнаружить в Евангелии от Матфея. Иисус обращается к ученикам со словами: «Но кому уподоблю род сей? Он подобен детям, которые сидят на улице, и, обращаясь к своим товарищам, говорят: мы играли вам на свирели и вы не плясали, мы пели вам печальные песни и вы не рыдали» (Мф.11:16-17). Сочетание веселья и скорби в рамках одной игры позволяет предположить, что по своему жанру она может быть отнесена к погребальной, возникшей на основе древнееврейского похоронного ритуала.

Смеховой элемент в погребальной обрядности носил мигрирующий характер. А.Котляревский отмечал, что не всегда похоронные ритуалы «имеют грустный траурный характер... они не исключают своего рода... веселья» [6, с.140]. Это же явление десятью веками ранее описал арабский путешественник Ахмед Ибн-Фадлан, обративший внимание во время присутствия на древнеславянских похоронах «руса» на «чрезмерный смех».

Позднее антиохийский патриарх Макарий с осуждением отметил совершение поминального обряда по умершему славянину «с полной радостью и весельем» [7, с.23].

Состоявшийся в 1231 году Руанский собор запретил игры и развлечения на кладбищах. Нантский съезд католического духовенства (1405 год) принял аналогичное обращение к прихожанам, напомнив им о недопустимости игр на кладбищах с участием мимов, гистрионов, жонглеров и музыкантов.

Несомненно, смех, включенный в погребальный обряд, носил ритуальный характер. Он, с одной стороны, способствовал тому, чтобы покойник благополучно и без помех достиг страны мертвых, с другой же, – противостоял воздействию враждебных человеку сил, являясь защитным механизмом, сакральным оберегом, отпугивающим смерть. Этнограф Д.Зеленин рассматривал погребальный смех как средство умиротворения «заложных» покойников, то есть умерших без покаяния или самоубийц, якобы способных после смерти вредить живым. Его коллега и современник Ф.Волков считал, что «все погребальные обряды внушаются... страхом перед умершими и желанием обезопасить себя от их возвращения на этот свет» [3, с.643].

Известный исследователь В.Пропп полагал, что смех имел иную магическую функцию, связанную с усилением производительных сил природы, размножением домашнего скота, увеличением урожая. По мнению Н.Велецкой, смех на похоронах символизировал жизнь, «наиболее надежно обеспечивал вечную жизнь, бессмертие души и т.д.»

[2, с.30]. Образцы погребального игрового смеха вызывали немалое раздражение христианских богословов. Приведу лишь еще один пример: вопрос, задававшийся во время

исповеди католику в Средние века: «Не распевал ли ты там (на кладбище — *А.Б.*) дьявольские песни, и не участвовал ли в плясках, придуманных язычниками, которых обучил дьявол, и не пил ли там и не веселился ли, отбросив все благочестие и чувство любви, как бы в восторге от кончины ближнего твоего?» [4, с.148–149].

Одной из форм проявления смехового начала в погребальном зрелище было профанное осмеяние самого умершего, инвективы (обрядовые ругательства, поношения), ему адресованные. Подобное поведение нельзя трактовать только как комический аспект погребальной игры. Смех в данном контексте — ритуален, он — не простое высмеивание присущих умершему недостатков, припоминание комических ситуаций из его земной биографии. С одной стороны он — метафора жизни, с другой, — вспомогательное средство для преодоления преграды между миром живых и миром мертвых. Здесь мы встречаемся с игровой ситуацией, фарсовой по форме, но серьезной по содержанию. Для эмоционального окраса погребальной игры характерно сочетание смеха и слез: «Похороны неизменно сопровождаются смехом и всеми методами разгула, хотя частично они сопровождаются и слезами... Во всех аграрных и люстрационных обрядах, во всяком жертвоприношении неизменны эти два аспекта слез и смеха: смерть богов, кукол, чучел, смертных вызывает смех и веселый разгул, вызывает слезы и стоны» [12, с.98]. Двойственную психологическую природу погребального зрелища подчеркивают многие исследователи. Этнограф И. Снегирев отмечает, что «у простолюдинов в родительские (дни поминовения умерших — *А.Б.*) собираются родственники на свои кладбища плакать и пировать; а ввечеру сходятся туда молодцы и девки свыкаться, оправдывая делом русскую поговорку «Начинают за упокой, а кончают за радость» [11, с.215]. А. Котляревский в упомянутом исследовании приводит примеры ритуального веселья в похоронной обрядности западных славян: у населения Мекленбурга еще в XV столетии существовал обычай устраивать празднества в доме умершего, в ходе которых «никто не предаётся печали...», а «жители Гавельгейды... торжественно с песнями и плясками несли мертвеца к месту погребения...» [6, с.139–140]. Кладбище, по словам А. Гуревича, зачастую становилось «форумом» общественной жизни»; на нем собирался народ, здесь и печалились, и веселились...» [5, с.13]. Погосты в раннесредневековой Европе были местом ярмарочной торговли, свиданий молодежи, массовых гуляний. На кладбищах нередко проходили судебные процессы, во время которых судьи — главные действующие лица — располагались под могильным крестом, а приговор объявляли с надгробной плиты, в данном случае игравшей роль сцены-подиума.

Кладбище в темное время суток нередко превращалось в общегородское место свиданий влюбленных. И именно в его вечернем малолюдном пространстве чаще всего (аналогом может быть только лес) происходила потеря девушкой девственности, что можно соотнести с актом ритуального умирания-рождения в ином качестве или зарождения новой жизни (беременность). Мир живых таким образом пересекался с миром умерших. Эту особенность подметил римский писатель Петроний в новелле «О целомудренной эфесской матроне» (она включена в «Сатирикон»), героями которой стала женщина, скорбящая у гроба умершего супруга, и охраняющий тела казненных разбойников легионер. Живые влюбляются друг в друга, соединяясь прямо у тел умерших. Сюжет из грустного становится фарсовым. Смерть становится чреватой новым рождением. Собственно, часто встречавшееся изображение Смерти как жницы скорби в своих истоках восходит к аграрной культуре, с ее циклически повторяющимся лейтмотивом умирания-воскрешения.

Грусть, плач, причитания во время похорон естественны; что же касается смеха, то он должен быть спровоцирован профанно-комическими элементами, содержащимися в игровом аспекте погребального ритуала. Трудно согласиться с трактовкой того, что смех и веселье были вызваны свойственным архаическому культурному сознанию убеждением, что покойник — субъект, совершающий переход из смерти в новое рождение. В этом

случае смеховые элементы должны были присутствовать и в театрализованных ритуалах кувады, инициации, во время камлания, однако мы их там не обнаруживаем. Смех — не столько радость по поводу перерождения-перехода, сколько средство, способствующее новому рождению, воскрешению и адаптации в мире предков. «Радость смеха есть радость жизни. По народному воззрению смеху приписывается не только способность сопровождать жизнь, но и создавать, вызывать ее в самом буквальном смысле этого слова. Этим... объясняется наличие особого, ритуального смеха», — пишет В. Пропп [8, с.101]. Игра, зрелище должны были вызвать и оформить этот смех, органично вписать его в контекст ритуальной структуры погребения.

В Абхазии погребальные церемонии сменялись веселыми развлечениями, в которых участвовали профессиональные потешники — акечеки, представлявшие забавные игровые сценки. Здесь мы сталкиваемся с популярным во многих культурах игровым сближением погребения и свадьбы. Самым популярным комическим зрелищным сюжетом, разыгрывавшимся после снятия траура по умершему, было «Самакуа» с придурковатым женихом Мустафой и его хромой невестой Хилкан в качестве действующих лиц. Хромота последней свидетельствовала о ее связи с миром мертвых. Персонажи ссорились, переругивались, веселя публику. Однако зачастую грустная тема погребальной игры не сменялась комическо-смеховой, а их элементы взаимно переплетались в рамках единого зрелища.

Подобный симбиоз грустной и веселой тем был характерен для игровой культуры. В частности, в древнеирландском фольклоре содержится перечень того, какие эмоции должен уметь спровоцировать музыкант: «Три знания арфиста: песнь, что погружает в сон, песнь плача и песнь смеха» [13, с.16].

В литературном наследии протопопа Аввакума, человека, деятельность которого носила осязаемый зрелищно-игровой характер, нередко смех и плач, веселье и горе сведены в едином контексте, употреблены не как бинарные оппозиции, а как соседствующие, переплетающиеся в человеческой жизни эмоции. В его «Житии» встречаем: «И плачу и радуюся, благодаря бога», «...и смех и горе, — как-то омрачил дьявол!», «...и смех с ним и горе!», «И смех и горе, как помянутся дние оны...». В данном случае это не особый литературный прием, а лишь отражение близости трагического и комического начал в жизни. «Как ни парадоксально, но трагедия пробуждает смех», — сказал Чарли Чаплин. В его творчестве был эпизод, когда реальное драматическое событие натолкнуло гениального актера и режиссера на создание сюжета одной из самых знаменитых его комедий — «Золотой лихорадки», занявшей в 1925 году первое место в списке десяти лучших фильмов. Идея сценария этого фильма возникла после случайного знакомства Чаплина с трагической историей гибели группы золотоискателей в 1846 году. Смерть в жизни спровоцировала смех на экране, трагическое трансформировалось в комическое. Чаплин по этому поводу заметил: «Нам остается смеяться над нашей беспомощностью перед лицом природных стихий — или сходить с ума».

Смех и застольное веселье противопоставляют страшной эпидемии, несущей смерть, персонажи пушкинского «Пира во время чумы». Один из персонажей «вильсоновой трагедии» даже перед лицом неминуемой гибели, утверждает: «Причины нет печалиться», другой предлагает обратиться «к веселью», даже если это будет выглядеть безумием. В то время как чумная зараза выкашивает большую часть населения Европы, персонажи «Декамерона» развлекают себя комическими историями. Этот смех перед лицом смерти был формой игры с ней, позволяющей преодолеть ощущение безысходности, бессилия перед неминуемым концом, снимавшей страх перед финалом земного бытия человека. Как отмечал Честертон в эссе «Могильщик», народ способен «находить и непристойность, и смех в глубоких могилах, которые они копают».

Смерть — естественное продолжение жизни, поэтому вполне уместным в ней выглядит подобное соседство трагических и комическо-игровых элементов. Их сочетание

мы обнаруживаем с канопах —этриских сосудах для хранения пепла умершего. Канопы представляли одновременно емкость для праха, оставшегося после кремации, и стилизованный портрет умершего, размещенный на крышке. На многих канопах человеческое лицо освещено так называемой «архаической улыбкой», свойственной некоторым древнегреческим мужским статуям —курсам; улыбающимися древнеегипетские каменотесы изображали также фараонов. Улыбка и смерть на погребальной канопе, надмогильном скульптурном портрете, как и в жизни, располагались рядом.

Аналогичную особенность погребального ритуала подметил Пушкин в сцене сна Татьяны из «Онегина»:

За дверью крик и звон стакана,  
Как на больших похоронах...  
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп.

Это описание удивительно напоминает фрагмент съезда гостей в дом Лариных: «Шум, хохот, давка у порога». Семейное празднество описано в тех же категориях, что и погребальный ритуал, в котором смеховое и трагическое взаимодействуют в рамках одной игры, объединяющей живых и покойника.

Смех сопровождает вынос тела Ира, избитого до полусмерти Одиссеем. Собственно, сама эта процедура напоминает пародийное погребение, включающее профанное отношение к персонажу. Одиссеем выбрасывает Ира к воротам дома, то есть в пограничное пространство:

За ногу Ира схватив, через двери и портик к воротам  
Дома его через двор протащил...

Замечу, что семантика ворот предполагала их отождествление с женскими половыми органами, что придает избитию Ира комически перевернутое содержание: в данном контексте он не появляется привычным образом на свет, а умирает «обратным образом», как бы возвращаясь обратно в ворота-влагалище. Джон Донн в проповеди под названием «Поединок со смертью» отождествлял ворота и с рождением, и с окончательным уходом из мира: «...эти врата, это разрешение от той утробной смерти, становятся входом во смерть иную, где мы преданы всем многообразным смертям этого мира». Сказанное подтверждается созвучием в английском языке слов *womb* (матка, женское лоно) и *tomb* (могила), иначе говоря, материнского черева и черева смерти. Интерпретация умирания Ира как возвращения в лоно матери — рождения навыворот (показательно, что через линию ворот его волокут вперед ногами), аналогична захоронению как уходу во чрево земли-матери (о единстве рождения и умирания свидетельствует вербальное фольклорное клише «мать-сыра земля»). Особо выпукло образ смерти как рождения проявлен в обценной лексике, в которой нередко об умершем говорят в профанных выражениях, восходящих к образу вульвы как модели Тартара, входе в царство мертвых, пограничью между двумя мирами. Образ женских половых органов как ворот содержится в одной из русских частушек, в которой у жениха половые органы невесты семантически соотносятся с воротами, которые она для него отворяет. Таким образом, выбрасывание тела Ира в ворота носит откровенный унизительно-шутливый характер.

В руки гомеровскому Иру была вложена «суковатая палка» — посох, который напоминает скипетр (опустим его фаллическую символику), что усиливает издевательскую насмешку над ним, до полусмерти избитым. Подобный бутафорски-игровой знак царской власти — трость — позднее будет присутствовать и в эпизоде издевательских насмешек

над Иисусом, устроенных римскими солдатами. А сам поединок гомеровских персонажей, комически-игровое «погребение» Ира — все это сопровождалось смехом претендентов на руку Пенелопы, находящихся в доме Одиссея. В данном эпизоде знаменитого эпоса женихи составляли «массовку» погребального спектакля, своей реакцией подчеркивавшую его комический характер:

Женихи же всплеснувши руками  
Все помирали от смеха.

В сцене выноса тела побежденного:  
...гости  
Встретили смехом его...

Кстати, в славянских фольклорных драмах «Царь Ирод» и «Царь Максимилиан» реплика о необходимости убрать мертвое тело означала переход к комической, смеховой части сюжета. Иными словами, именно шуточное отношение к покойнику в народном спектакле переводило действие из сакрального в профанное игровое пространство. Так, в «Ироде» приказ убрать труп жестокого царя связывал две части сюжета:

Убрать это мертвое тело,  
Чтобы здесь не смердело (9).

Нередко сама эта реплика содержала профанно-смеховое отношение к покойнику, как, например, в одном из украинских вариантов популярной фольклорной драмы «Царь Ирод», записанном на Буковине в 1903 году. В ней еврейский персонаж Лейба так сообщал о смерти царя-детоубийцы (смеховой эффект достигался смешением украинских, еврейских, русских слов и даже полонизма — «кароль», а также отсутствием хотя бы малейшего намека на скорбь по поводу гибели «высокого» персонажа):

Я думал, что ун спіт (поштовхати трупа):

- Вже три дня, как он смердит!

(Лейба співає):

Ой, вей, маюхес,

Наш кароль — кадухес (издох — *А.Б.*)! [10]

Свидетельства преобразующе-оживляющей роли смеха, веселья содержатся в фольклоре, в частности, в повествовании о персонаже, давшем проглотить себя волку, внутри которого уже находились люди. Волк в этом тексте — действующее лицо, связанное с загробным миром; люди — умершие, направлявшиеся в царство теней. Чтобы помочь им выбраться наружу, герой предложил тем, кто находился внутри животного, плясать и петь, пока он не разрежет сердце волка, что даст возможность всем благополучно добраться до мира мертвых. Смех, таким образом, выступает в качестве средства, помогающего умершим осуществить переход из одной сферы бытия в другую. Близкий по смыслу зрелищно-игровой ритуал, центральными персонажами которого являлись умершие предки племени или семейного клана, отмечался этнологами на Мадагаскаре. Периодически покойников извлекали из места захоронения, включали в качестве действующих лиц в магические танцы, якобы способствующие их временному воскрешению и общению с родными, а затем следовало их перезахоронение. Перед повторным погребением мертвых передевали в новые одежды-саваны. Кроме того, что танец, включенный в ритуально-игровую экзгумацию, был средством свидания живых с мертвыми; для последних он являлся еще и непременным атрибутом, способствующим переселению из одной могилы в другую. При этом танцы, пение, сопровождающее переезд из одного места захоронения в другое, не

носили траурного характера, напротив, в них без труда можно заметить смеховой пласт, включавший и ритуальную ругань в адрес умерших, и профанные песни, к ним обращенные.

Смех сопровождает прибытие фольклорно-мифологических персонажей в загробный мир, сопровождающееся частичным изменением их внешнего облика. Персонажи североиндейского эпоса, достигнувшие царства мертвых во чреве кита, выйдя на берег, засмеялись, поскольку от жары во время путешествия-перехода облысели. Волк и кит в данном случае выполняли функцию перевозчика-медиатора, доставляющего мертвых в иной мир. Подобная трактовка животного, в частности, волка, характерна и для славянских сказок. Впрочем, и «чудо-юдо рыба-кит» также встречается в сказочном фольклоре славян, где выступает в качестве перевозчика в царство мертвых (вспомним написанного Ершовым на фольклорном материале «Конька-горбунка»). Здесь замечу, что пасть животного или большой рыбы в фольклоре и мифологии разных этносов семантически ассоциировалась со входом в царство мертвых.

Смеховой элемент отчетливо проявляется и в знаменитом средневековом сюжете — Пляске Смерти, в частности, в изображении некоторых персонажей, противящихся приходу своего последнего часа. Да и сама пляска, в которой представлены многие социальные слои, не лишена комических элементов.

Смеховые элементы присутствуют в индийских погребальных традициях: если семья умершего долгое время не устраивает поминальный обед — нукту, она становится объектом осмеяния. Родственникам умершего говорят, что покойник ожил и его даже видели на улице.

Комизм соседствует со смертью и в некоторых образцах посмертных посвящений, правда, не высеченных на надгробьях, поскольку смеховой элемент в них, как правило, профанно снижал фигуру покойника. Так, в одной из эпитафий на Павла I, созданных в среде немцев-колонистов, о нем говорится почти как о «заложном» покойнике, что недалеко от истины, если учесть неестественную смерть этого императора. В переводе это выглядит так: «Путники, приблизьтесь к этой могиле, — но не слишком близко. Здесь лежит Павел Первый; молитесь, да избавит вас Господь от второго». Павел даже после своей гибели продолжал оставаться объектом смехового террора, свидетельством чего является другая эпитафия, в которой, кроме всего, обыгрывалось своеобразие императорской внешности:

С какой Харон переезжает стервой?  
Не мопс ли это? Нет, это Павел Первый.

Нередко жанр профанно-комической эпитафии служил для ее автора способом сведения прижизненных счетов с умершим, как, например, в случае с Эразмом Роттердамским, лягнувшим профанной надмогильной характеристикой своего оппонента Николаса Бехема:

Здесь похоронен Эгмонд, земли бесполезное бремя,  
Буйство одно он любил, — да не покоится он.

Интересно, что после смерти самого Эразма ему в том же духе воздал аноним, избрав для насмешки также эпитафию, настолько схожую с только что приведенной, что казалось, ее автор заступился за покойного Бехема. Эпитафию эту приводит итальянский гуманист XVI столетия Челио Секондо Курионе в своем «Восторженном Пасквино»:

Здесь Эразм погребен. Был он гнуснейшею мышью.  
Грызть других он привык. Черви грызут его днесь.

Особенно злорадствовало по поводу смерти основателя христианского гуманизма римско-католическое духовенство. Современник Эразма итальянец Ортензио Ландо привел эпизод следующего содержания (скорее всего, не имевший реального аналога): неизвестные германские монахи (судя по всему, нищенствующие, поскольку в Базеле постоянно действующих — так сказать, «стационарных» — католических орденов не было) устраивали на его могиле пляски, распевая при этом профанную песню: Посмейся же теперь над нами, Эразм, если сможешь!  
Брани нас, если сможешь, перебежчик,  
Кусай нас, если сможешь, бежавший от Света!

Жанр эпитафии предполагал ироническое отношение к покойнику, даже в том случае, когда тот являлся близким родственником. Известно шуточное посмертное обращение к жене, принадлежащее В.А. Жуковскому, в котором ради красного словца он не пощадил близкого человека:

Сей камень над моей возлюбленной женой!  
Ей там, мне здесь покой!

Комически-игровой аспект погребения нашел выражение в циклах анекдотов о покойнике, похоронах, присутствующих в различных культурах. Причем сам умерший зачастую фигурирует в них в качестве смехообразующего начала, то есть ему в короткой сценке отведена главная и наиболее активная роль, живые же, как правило, выступают в амплуа статистов. Погребение в анекдоте «становилось чем-то вроде праздника, где находилось место и веселью, и смеху, побеждавшему смерть» [1, с.477]. Анекдотические ситуации проникали в реальность, комические неритуальные игровые элементы адаптировались в сценарии настоящих похорон и тех обычаев, которые им сопутствуют. Достаточно вспомнить новеллу Сергея Довлатова из цикла «Компромиссы». Ее сюжет разворачивается на кладбище во время похорон директора таллиннской телестудии, которого путают в морге с другим умершим, делая случайного неноменклатурного покойника главным действующим лицом торжественной партийной панихиды. Так сказать, низовой элемент вмешался в строй высокой трагедии и, низвергнув ее с котурн, сменил возвышенно-патетический тон происходящего на комически-бытовой.

Аналогичная анекдотическая ситуация произошла, по свидетельству очевидцев, во время похорон предшественника символизма поэта Константина Фофанова, на которых его сын, примыкавший к грешившим превращением жизни в игру футуристам, вместо надгробного слова сквозь слезы скаламбурил: «Наш Фофан в землю вкопан...». Уже почти классическим примером связи погребения и смеха стали многочисленные анекдоты, сопровождавшие череду смертей советских партийных руководителей, когда один за другим покинули мир Брежнев, Андропов, Черненко.

В эпоху, когда классический миф подвергся окончательной деструкции, смеховое и игровое отношение к смерти приобрело психологическую мотивацию, связанную с нейтрализацией страха перед концом земного существования. Подобная ипостась включения смерти в театрално-зрелищный контекст представлена в начальной сцене феллиниевской ленты «Амаркорд», в которой чучело «костлявой» жители маленького городка водружают на костер. В результате ритуально-игрового сожжения она должна исчезнуть из человеческой жизни, о ней забывают на определенное время, до тех пор, пока не наступит новая зима. Игра в смерть лишает последнюю устрашающих черт, таинственная полоса отчуждения, лежащая между живыми и мертвыми, жизнью и смертью, в сознании играющего человека обретает свойства проницаемости,

легкопреодолимости, причем в обоих направлениях: как от живущих к умершим, так и наоборот.

Рассмотренный материал позволяет прийти к **заключению, что смех всегда был неотъемлемой частью погребального ритуала.** Включение смерти в игровое бытие содержит важную психотерапевтическую функцию, компенсируя негативные эмоции, связанные с осознанием ее неизбежного прихода.

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти.- М., 1992.
2. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов.- М.,1978.
3. Волков Ф. Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в прошлом и настоящем.- В 2-х тт. – Т. 2. – Пг., 1916.
4. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М., 1981.
5. Гуревич А.Я. Филипп Арьес: смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М., 1992.
6. Котляревский А. А. О погребальных обычаях языческих славян. – М., 1868.
7. Макарий, патриарх Антиохийский. Путешествие в Россию. – Вып. 4. – М., 1898.
8. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. – Л., 1963.
9. Рукописный фонд Института искусствознания, фольклора и этнологии АН Украины. – Ф.1-5, ед.хр.372, л.22.
10. РФ ИИФЭ. – Ф.1-4, ед.хр.381 а, л.20.
11. Снегирев И. Русские простонародные праздники. – Вып.1. – М., 1837.
12. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М., 1978.
13. Meyer K. The Triads of Ireiand. – Dublin, 1906.