

*Анатолій Баканурский*

### **КОМИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СМЕРТИ**

*Стаття присвячена розгляду сміхового аспекту смерті та поховання в архаїчних культурах. Проводиться порівняльний аналіз сміхових елементів в древніх ритуалах і сучасної культурі.*

**Ключові слова:** сміх, смерть, поховання, ритуал, архаїка.

*Статья посвящена рассмотрению смехового аспекта смерти и погребения в архаических культурах. Проводится сравнительный анализ смеховых элементов в древних ритуалах и современной культуре.*

**Ключевые слова:** смех, смерть, погребение, ритуал, архаика.

*The article is devoted to laughing aspects of death and burial in archaic cultures. The laughing elements in ancient rituals and contemporary culture are compared.*

**Keywords:** laughter, death, burial, ritual, archaic.

История культуры опровергает устойчивое убеждение, что уход человека из земной жизни ассоциировался исключительно с трагедией. Наряду с естественной скорбью по умершему, рефлексия на его переход в иной мир сопровождалась смеховой реакцией, о чём убедительно свидетельствуют архаические культуры разных этносов. Мёртвые, приобретя черты инаковости, внушали опаску живым и одним из радикальных оберегов служил погребальный смех, который, с одной стороны, помогал умершему без помех добраться до страны мертвых, с другой – противостоял возможному воздействию враждебных человеку сил, связанных с покойником, то есть являлся защитным механизмом. Этнограф Ф. Волков считал, что «все погребальные обряды внушаются... не столько заботливостью о загробном существовании покойников, сколько страхом перед умершими и желанием обезопасить себя от их возвращения на этот свет» [3, с. 643]. По мнению Н. Велецкой, смех на похоронах символизировал жизнь, «наиболее надежно обеспечивал вечную жизнь, бессмертие души и т. д.» [2, с. 30]. Традиционный вопрос, задававшийся во время исповеди католику в Средние века, звучал так: «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?» [5, с. 148–149]. Одной из форм проявления смехового начала в погребальном зрелище было профанное осмеяние самого умершего, инвективы (обрядовые ругательства, поношения), ему адресованные. В данном случае мы сталкиваемся с еще одним витком, совершаемым погребальным зрелищем, как бы возвращающимся к своему архетипу. Тут место чучела-двойника занимает

сам умерший, становящийся главным лицом ритуальной игры. Он, естественно, безмолвный персонаж, что не мешает ему занимать центральное место в театрализованном действе.

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» [13, с. 98]. Кроме того, известное выражение «умереть своей смертью» свидетельствует о том, что умирание не является чем-то неестественным. «Своя» смерть – это то, что привычно, обыденно, составляет традиционный элемент мирового порядка. Поэтому смех тут уместен. Это было тонко подмечено Томасом Манном в «Волшебной горе». Главного персонажа – Ганса Касторпа периодически разбирает смех, когда речь заходит об умерших. Во фрагменте, в котором его кузен Иоахим рассказывает о способе спуска покойников с горы на бобслеях, Гансом «овладел смех, бурный наудержимый смех». В другом случае, когда речь заходит об умирающих, «на него напал неудержимый смех, ...сотрясая все тело». Герой не отдает себе отчет, что он практически пребывает в царстве мертвых («Особый мир, тесный... и уединенный мир тех, что жили здесь наверху...») и сам обречен на скорое умирание; он смотрит на эту «горную» сферу как бы со стороны, поэтому часто ситуация провоцирует у него кажущуюся неадекватной смеховую реакцию на происходящее.

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”» [12, с. 215]. А. Котляревский 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 предается печали...», а «жители Гавельгейды... торжественно с песнями и плясками несли мертвеца к месту погребения...» [8, с. 139–140]. Кладбище, по словам А. Гуревича, зачастую становилось «форумом» общественной жизни»; на нем

собирался народ, здесь и печалились, и веселились...» [6, с. 13]. Погосты в раннесредневековой Европе были местом ярмарочной торговли, свиданий молодежи, массовых гуляний. На кладбищах 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 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 Петроний в новелле «О целомудренной эфесской матроне», 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 трагического становится фарсовым. Смерть становится чреватой новым рождением. Собственно, часто встречавшееся изображение Смерти как жницы скорби 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», – пишет В. Пропп [9, 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 сценки. Здесь мы снова сталкиваемся с игровым сближением погребения и свадьбы. 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» [14, р. 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 как соседствующие, переплетающиеся в человеческой жизни эмоции. Только 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 отражение близости трагического и комического начал в жизни. Смех и застольное веселье противопоставляют страшной эпидемии, несущей смерть, персонажи пушкинского «Пира во время чумы». Один из персонажей «вильсоновой трагедии» даже перед лицом неминуемой смерти 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, снимавшей страх перед финалом земного бытия человека.

Смерть – естественное продолжение жизни, поэтому уместным выглядит соседство трагических и комическо-игровых элементов. Их сочетание мы обнаруживаем в канопах – этрусских сосудах для хранения пепла умершего. Они 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». Улыбка и смерть на погребальной канопе, могильном скульптурном портрете, как и в жизни, располагались рядом.

Эту 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. Вспомним, что герой чеховской пьесы «Иванов» не без театрального эффекта заканчивает жизнь самоубийством, находясь в гуще веселящихся гостей.

Смех сопровождает вынос тела Ира, избитого до полусмерти Одиссеем. Собственно, сама эта процедура напоминает пародийное погребение, включающее профанное отношение к персонажу. Одиссей выбрасывает Ира к воротам дома, то есть в пограничное пространство: «За ногу Ира схватив, через двери и портик к воротам / Дома его через двор протасил...» 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. 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 можно встретить об умершем, пропавшем или погибшем, профанное: «п...дой накрылся» или «настал п...дец», что восходит к образу вульвы как модели Тартара, входе в царство мертвых, пограничья между двумя мирами. Образ женских половых органов как ворот содержится в одной из русских частушек – у жениха половые органы невесты семантически соотносятся с воротами, которые она для него отворяет. Таким образом, выбрасывание тела Ира в ворота носит унизительно-шутливый характер.

Однако эпизод с необычным игровым погребением Ира имеет еще одно значение, опять-таки связанное с семантикой женских половых органов не только как ворот, но и пещеры (образы ворот и пещеры также обладают культурной близостью). Пещера – символ начала и конца, умирания и возрождения (недаром во многих культурах вход в царство мертвых, в «нижний» мир, лежит через пещеру, ведущую под землю). Сходство пещеры и вульвы как раз и лежит в области бинаров: живое –

мертвое, свет – тьма, порядок – хаос. Христианское таинство крещения, например, связано с этими оппозициями и символами: погружение в воду – это как бы временное возвращение в материнское лоно, в хаос, во тьму; ведь недаром окрестившийся считался вышедшим «из сени» – тьмы. Прошедший ритуал-инициацию повторно рождается на свет, превращается из оглашенного в верного, переходит из хаоса в мир космической упорядоченности. 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 евангельском эпизоде насмешек над Иисусом, устроенных римскими солдатами. А сам поединок гомеровских персонажей, игровое «погребение» Ира – все это сопровождалось издевательским смехом претендентов на руку Пенелопы, находящихся в доме Одиссея. То есть женихи составляли «массовку» погребального спектакля, своей реакцией подчеркивавшую его комический характер: «Женихи же всплеснувши руками / Все помирили от смеха». В сцене выноса тела побежденного: «...гости / Встретили смехом его...».

Кстати, в славянских фольклорных драмах «Царь Ирод» и «Царь Максимилиан», составляющих «царский» цикл в репертуаре народного театра, реплика о необходимости убрать мертвое тело означала переход к комической, смеховой части сюжета. Иными словами, 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» [11].

Нередко сама эта реплика содержала профанно-смеховое отношение к покойнику, как, например, в одном из украинских вариантов 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 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. Здесь волк связан 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 переодевали в новые одежды-саваны. Кроме того, что танец, включенный в ритуально-игровую эксгумацию, 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 (Харона, ладьи), доставляющего мертвых в иной мир. Подобная трактовка 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 с входом в царство мертвых.

Насмешка 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 эпитафии служил для ее автора способом сведения прижизненных счетов с умершим, как, например, в случае с Эразмом Роттердамским, лягнувшим профанной надмогильной характеристикой своего прижизненного оппонента Николааса 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».

Комически-игровой аспект погребения нашел выражение в анекдотах о покойниках и похоронах, присутствующих в различных культурах. Умерший зачастую фигурирует в них в качестве смехообразующего начала, то есть ему в короткой сценке отдана наиболее активная роль, живые же, как правило, выступают в амплу статистов. Погребение в анекдоте, как отмечает Ф. Арьес, «становилось чем-то вроде праздника, где находилось место и веселью, и смеху, побеждавшему смерть» [1, с. 477]. Анекдотические ситуации зачастую проникали в реальность, комические неритуальные игровые элементы адаптировались в сценарии настоящих похорон и тех обычаев и ритуалов, которые им сопутствуют. Достаточно в связи с этим 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.

Эпатирует окружающих на похоронах музыкального деятеля Николая Рубинштейна театрально-игровым поведением Константин Станиславский. Причем, по свидетельству Сергея Волконского, гроб Рубинштейна на границе случайно перепутали с гробом какой-то

прибалтийской баронессы. Тело музыканта было отправлено в Ригу, а в Москву доставили умершую женщину. «Никто из знавших, – пишет Волконский, – не решился выдать ошибку».

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...» [7, с. 470]. 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 театральнореалистичный 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. Включение смерти в игровое бытие содержит, таким образом, и психотерапевтическую функцию, компенсируя негативные эмоции, связанные с осознанием ее неизбежного прихода.

Собственно, неигровым во время похорон было поведение лишь очень близких умершему людей, да, пожалуй, самого умершего, являвшегося, как отмечалось, центрообразующим элементом игры в смерть. Пассивность и физическая бездейственность главного действующего лица в данном случае значения не имеют, ибо все композиционные детали «хорошо сделанной пьесы» – погребального ритуала связаны именно с ним, замыкаются исключительно на нем. В данном амплуа умерший сродни ревизору – герою гоголевской одноименной комедии, создающему интригу, но не принимающему непосредственного участия в сценическом действии, не появляющемуся перед зрителями. «Погребальная процедура, – писала Л. Гинзбург, – пытается превратить... мертвое тело в символический предмет... вовлечь его в хорошо налаженную систему» [4, с. 434].

Важная (так и хочется написать – «активная») роль покойника состоит еще и в том, что он является действующим лицом, провоцирующим такой аспект любого зрелища, театрального представления (шире – произведения искусства вообще) – идентификацию. Так, Мюссе в письме Жорж Санд говорил, что после их смерти в памяти потомков они будут отождествляться со знаменитыми литературными (Ромео и Джульетта) и реальными (Пьер Абеляр и Элоиза) любовниками. Игровая идентификация на бытовом уровне ярче всего реализуется в часто употребляющейся во время погребения фразе-клише: «Все там будем», – переносящей свойства умершего на живых, являющейся вербальной квинтэссенцией типично театрального коммуникативного акта игрового самоотождествления себя с главным персонажем представления, неизменно включающего в свою структуру разнообразные смеховые элементы.

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти.– М.: Прогресс, 1992.– 528 с.
2. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов.– М.: Наука, 1978. – 240 с.
3. Волков Ф. Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в прошлом и настоящем. В 2-х т.– Т. 2.– Пг., 1916.
4. Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом.– Л.: Сов. писатель, 1989.– 608 с.
5. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры.– М.: Искусство, 1981.– 359 с.
6. Гуревич А. Я. Филипп Арьес: смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти.– М.: Прогресс, 1992.– С. 5–30.
7. Иванов Г. Из литературного наследия.– М.: Книга, 1989.– 420 с.
8. Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян.– М., 1868.– 306 с.
9. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники.– Л.: Рыбацкая Академия, 1963.– 164 с.
10. Рукописный фонд Института искусствознания, фольклора и этнологии им. М. Рильского НАН Украины.– Ф. 1–4, ед. хр. 381а, л. 20.
11. Рукописный фонд Института искусствознания, фольклора и этнологии им. М. Рильского НАН Украины.– Ф. 1–5, ед. хр. 372, л. 2.
12. Снегирев И. Русские простонародные праздники.– Вып. 1.– М.: В Университетской Типографии, 1837. — IV, 246 с.
13. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности.– М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — 800 с.
14. Meyer K. The Triads of Ireland.– Dublin, 1906.