

## ФОРМУЛА НЕВИМІРНОСТІ У СЕРБСЬКІЙ ТА ЧОРНОГОРСЬКІЙ НАРОДНІЙ ПОЕЗІЇ

Ї еñага à Ì ÈÈÈÒÁÍ ÈÌ

Мова фольклорного твору у сучасній науці все частіше розглядається як онтологічно та гносеологічно важливий елемент людської діяльності, що є водночас і одним з найважливіших її інструментів, і одним з найцінніших продуктів. Підкреслюючи значення антропоцентричного підходу до вивчення мовних явищ, коли враховується увесь комплекс різноманітних соціокультурних аспектів комунікативного процесу та його дискурсних характеристик, а також активізується увага до особистісних та соціальних сторін діяльності носія мови<sup>1</sup>, зазначимо актуальність розгляду у даному питанні й етнопоетики фольклорного твору.

Культура і література, у тому числі усна народна творчість, є явищами корелятивними, функціонально взаємопов'язаними, оскільки художня творчість, народна також, є одним із сегментів загальної моделі культури. З іншого боку, будь-який фольклорний художній текст є своєрідною моделлю, що зберігає певну інформацію про час, суспільство й культуру, і декодування цієї інформації вимагає аналізу залежності між оригіналом і моделлю, вивчення специфіки процесу мистецького моделювання й творення. Окреслюючи таким чином художній текст, зокрема текст традиційного фольклору як творчу модель, ми тим самим визначаємо тип його відповідності із світом реальним — дійсністю.

У сучасній науці проблема опису об'єктивного світу часто визначається як співвідношення концептуальної та мовної картин світу. Акцент на концептуальній мовній системі, що здійснюється у когнітивних та лінгвокультурних дослідженнях останніх років, створює методологічно обґрунтовану та теоретично перспективну програму антропоцентричної парадигми, спрямованої на розкриття ролі як лінгвістичних, так і екстралінгвістичних — історико-культурних — чинників у концептуальному засвоєнні світу.

Одиницею концептуальної картини світу є концепт, який відповідним чином репрезентується у мовній картині світу. У межах концептуально-культурологічного підходу кон-

цепт, який є своєрідним “згустком культури”, має значення найбільш узагальнюючих понять ментальної сутності, сукупність яких формує визначення культури<sup>2</sup>. Саме концептуальні метафори, за сучасними дослідженнями, визначають категоризацію предметної сфери, а також образу світу в цілому<sup>3</sup>. Здатність метафори переплітатися з іншими, створюючи при цьому мережу концептів, лежить в основі вивчення мовної картини світу. Сукупність концептів мови утворює концептосферу цієї мови, де “мова певним чином концентрує культуру нації і є її втіленням у різних верствах населення аж до окремої особистості”<sup>4</sup>.

Звернення до проблеми поховального оплакування, на матеріалі якого нами буде проведено аналіз концептуальної метафори, зумовлене широким обговоренням останнім часом теми смерті як об'єкта культурної антропології і вербального тексту плачу як однієї з “найдавніших культурних форм”<sup>5</sup>, що виявляє своїми жанровими засобами загальну семантику обряду *de passage*. Позначений особливою семантичною вагомістю серед інших обрядів, поховальний послідовно демонструє на всіх рівнях ідею “переходу”, реалізуючи глибинний зміст протиставлення життя і смерті. Саме у поховальному оплакуванні як одному з найбільш “закритих” жанрів традиційного родинно-обрядового фольклору найвищого рівня досягає дублююча система, коли “семантика поховального плачу, його теми, і навіть його поетика відповідають змістові ритуалу в цілому”<sup>6</sup>.

У цьому аспекті розгляд етнопоетичних константних текстових моделей слов'янської, і зокрема сербської/чорногорської, традиції оплакування у широкому хронологічному розрізі кінця XIX — другої половини XX ст. становить особливий інтерес. Поховальне оплакування як вербальний текст, що належить до відкритих фольклорних систем (Чистов), а водночас характеризується високою стабільністю традиційної основи, зберігаючи та демонструючи особливості етнічної культури народу, підтверджує “найголовнішу рису” фольклору, яка є “по суті пам'ять традиції”<sup>7</sup>.

Поетичні особливості плачів стають закономірним продовженням етнопоетичної традиції регіону, виявляючи при цьому універсалії жанрових характеристик обрядового тексту. Зберігаючи базовий етнокультурний фонд традиції, тексти поховального оплакування експлікують укоріненість моделюючих принципів фольклорної поезики на різних рівнях системної організації мови — концептуально-семантичному, композиційно-стилістичному, граматико-синтаксичному.

Специфіка “модусів мислення” (Грица) будь-якого етносу знаходить втілення у характерних особливостях певної етнофольклорної традиції.

Балканський модус мислення, що мав вплив на обрядовий фольклорний текст, позначився, крім іншого, і у тому, що універсальна для поховального оплакування опозиція свій/чужий саме у цьому регіоні “виявляє свій найбільший екстенціонал”<sup>8</sup>. Слов’янська традиція, як позначена підкреслено бінаростичним характером традиційного менталітету, що знаходить вияв у “складній (до амбівалентності) взаємодії дихотомічних рис”<sup>9</sup>, набуває особливої напруги у балканському регіоні. Порядок із основною опозицією життя/смерть дихотомічна модель простору небо/земля є однією з основних категорій культурної матриці регіону, що виявляється на рівні фольклорного тексту як відповідної моделюючої системи. Проте здатності долати дихотомію і відходити від бінарності сприяє тут сама географічна своєрідність Балкан, де опозиція суша/море знімається взаємопроникненням суходолу й моря. Ідея шляху має роль основної семантичної домінанти, яка, утворюючи ідею круга (спіралі/меандру), стає абсолютизацією нескінченності людського шляху, постійного повернення, неподільності земної і небесної параболі<sup>10</sup>. Як “балканський простір”, так і “балканський час”, що сприймається як тяглість без початку і кінця, створюють відповідний модус мислення, характерний для фольклорної структурно-стильової моделі.

Дихотомічною є епічна структура світу. Епічне бачення історії, притаманне ряду південнослов’янських фольклорних традицій, зокрема Сербії і Чорногорії, сформувало характерний художній “код” фольклорного тексту у його різних жанрових реалізаціях, у то-

му числі у поховальних плачах. Імпровізація, яка свого часу так вразила уяву М. Паррі та А. Лорда, у регіонах із сильним епічним струменем існує як природний дар, яким носії фольклорної традиції користуються надзвичайно широко. Імпровізація “має тут складний характер, поєднуючи вражаючу свободу із великою творчою фантазією”<sup>11</sup>, в результаті чого епічна пісня створюється впродовж усного виконання (composing during oral performance). В епічному середовищі письмова традиція складалася, хоча і уповільнено, але у постійному життєдайному взаємозв’язку з традиційною культурою та епічною творчістю. Саме тут форма десятискладового вірша у результаті багатовікової традиції стала звичною формою усного вислову та тією мовною моделлю, що визначала закономірності функціонування усної народної творчості. Як справедливо зазначає Нада Милошевич-Джорджевич щодо сербської народної наративної традиції, “історико-епічна свідомість як найважливіший, вирішальний регулятор народного життя пронизує усі її види”<sup>12</sup>.

Для балкано-слов’янської традиції загальноновизнаною є думка, що баладний тип пісні бере свій початок від традиції оплакування<sup>13</sup>.

У результаті міжжанрових взаємозв’язків епічної й обрядової поезії тексти сербських/чорногорських плачів-тужбалиць демонструють відчутний вплив епічної традиції регіону. Процеси міжжанрової дифузії визначили присутність в обрядовому тексті відповідної епічної атмосфери і позначилися на особливостях художньо-стильової організації тексту. За спостереженням М. І. Кравцова, тужбалиці різняться від епічних пісень тим, що в них “бракує сюжету, замість якого йде просто перелік вчинків або рис особи, яку оплакують, немає, по суті, й образу, оскільки не зображується людина, а передається ставлення до неї з відповідними зверненнями, як “О Лазаре, сунце моє”<sup>14</sup>. Присутність епічної атмосфери є найбільш відчутною у так званих “історико-документальних” (Н. Шаулич) тужбалицях, в яких переважає наративний момент поетичного вислову. До наративної, або епічної частини можна віднести жанрово вагомі композиційно-тематичні блоки, певні стильові й художні прийоми створення тексту, серед яких характерні зачин і кінцівка. Ха-

рактерною етнопоетичною ознакою тужбалиці є її символіка, образно-контрастна мова, насичена емоційно-художня система.

Імпровізаційна сторона тексту плачу безпосередньо залежить від органічного поєднання епічної та ліричної частин, від поетичного чуття виконавиці та від того, як вона володіє фольклорно-художньою традицією. Традиційні тематична, поетична та метрико-мелодійна моделі є основою для розгортання власної імпровізації плакальниці. Недарма плачі називають ще “піснею моменту”, “імпровізацією в цілому”, проте такою, що включає “частини, рядки, висловлювання, що повторюються у переважній більшості пісень”<sup>15</sup>.

Особливе місце серед жанрових універсальних тужбалиць посідають засоби звеличування покійного. Глорифікація образу досягається, зокрема, завдяки системі поетичних тропів, серед яких паралелізм поетичних образів. У цьому ряду стоїть позначена високою частотністю формула, якою плакальниця передає свою нездатність оплакати та уславити загиблих як належить, щоб зберегти пам'ять про героїв для нащадків.

У найзагальніших рисах семантика традиційної формули стосується протиставлення книга/письмо — природа. Структурно формула будується з трьох чи двох рядів порівнянь. При цьому елементи, що семантично належать до писарської майстерності (папір, чорнило, перо), зіставляються із сферами природи (полем, морем, деревом) з метою абсолютизації концептів. Разом з тим функціонально метафоричне узагальнення має на меті інший художній троп, а саме — гіперболу. В основі її порівняння, що граматично визначається співвідношенням суб'єкт-об'єкт, із граматично зазначеною суперіорністю об'єкта та інферіорністю суб'єкта. Порівняння, виражене дієсловом умовного способу дії, імплікує негатию, тим самим висловлюється негативне порівняння: чорнило не є морем, лист паперу не є полем, перо не є елицею. Гіпербола будується на умовному способі дії із майбутнім значенням “якби..., то і тоді я б вас не оплакала”. Виконавиця вдається до засобів змалювання вселенського горя, і саме у цьому контексті з'являється топос *црно/сиње море*.

Структурна стабільність формули, що її демонструють тексти різночасової фіксації,

пов'язана із синтаксичною закритістю формули як цілісної синтагматичної одиниці, семантична визначеність якої залежить від дієслівного об'єкта, поданого у формі заперечення, чим досягається значення гіперболи незмірності, тобто неможливості перерахувати/оплакати/оплакати/уславити загиблих:

*Да ј' хартија као поље,  
А мастило као море,  
Не бих могла описати,  
Ни набројат све подвиге*<sup>16</sup>.

*Да ј' мурецеп сиње море,  
Да је перо vita jela,  
Да је папир velje polje,  
Bih sve more potrosila,  
А jos ne bih tuznu zalost  
Робројила!*<sup>17</sup>

*Да је море плава боја,  
А хартија што је поље,  
Да је рука учевњака  
И не би ве побројо...*<sup>18</sup>

*Да је дивит сиње море  
А артија дуго поље,  
Десна рука писарева,  
Млада момка, Милована,  
Не бих јаде пописала...*<sup>19</sup>

*Да је карта сиво поље,  
А мастило сиње море,  
Мудра глава Милошева  
И Вајкова,  
Хитра рука писарева  
Једва би вас пописала  
А камоли ја кукала...*<sup>20</sup>

Гіпербола незмірності цілком відповідає визначенню формули, яку запропонував ще у 1909 р. А. ван Геннеп — один з вчителів Мілмана Паррі. За визначенням Арнольда ван Геннепа, критерій формульності певного виразу треба вбачати у ступені реалізації очікування, коли за певним словом (або групою слів) має з'явитися інше слово або група. Чим вищий цей ступінь, тим вищою є вірогідність, що перед нами є висококлішований текст, інакше кажучи, формула<sup>21</sup>. Таким самим очікуванням можливого позначається й епічний топос, який, на відміну від місця-знаку, не несе символічного значення, передбачає лише можливість дії, проте імовірність того, що має статися, майже дорівнює відомості. Певна невизначеність чи, радше кажучи, широта такої дефініції формули

нейтралізується конкретно структурно-композиційною моделлю, у межах якої дана формула використовується як найбільш відповідний художній засіб.

У традиційній народній культурі простір, як і час, “має семантику, є сакралізованим і включає систему вартостей, головними координатами яких є життя і смерть”<sup>22</sup>. Включені в архетипові уявлення, концепти море і поле є стереотипними мотивами — мотивами — різних жанрів і характерними константними моделями фольклорної топіки. У формулі, яку розглядаємо, поєднання море — поле є обов’язковим елементом структури, чим окреслюється найбільш широкий — що належить до концепту природи — сегмент узагальнення, на відміну від її варіативних компонентів, що стосуються семантичної сфери культури (мудра глава, десна/хитра рука, рука учевнака — *серб.*). Відповідні сполучення іменників з постійними загальнофольклорними епітетами синє/црно (море) та дуго/вельє/равно (поле) є константними як для фольклору, так і давньої літератури, що дає підстави говорити про неактуальність тут, зокрема, кольору<sup>23</sup>. Так, дослідники давньоруської літератури щодо постійних колористичних епітетів, у тому числі у складі фразеологізованих сполучень типу чорний ворон, сірий вовк, синє море, жовті піски, зелені луки тощо, зазначають, що у подібних зрощеннях, або “синкретичних уявленнях”, колір давно втратив свою чуттєву дієвість, через що такі епітети можна вважати “нейтральними колористичними характеристиками”<sup>24</sup>. Водночас як найбільш нейтральні та постійні, ці й подібні до них фольклорні епітети мають певне символічне значення або виражають абстрактну оцінку. Зокрема, проведений на матеріалі білоруських замовлянь аналіз показав, що за допомогою сполучень синєє море або чисте поле та ін. як “максимально безкінечних” створюється образ “міфологічного центру”, а також моделюється локус “того світу” як просторового континууму<sup>25</sup>. Крім того, фольклорна поетика, поєднуючи такі сполучення в рамках одного тексту, максимально підсилює їх негативні семантичні конотації, що знаходить яскраве підтвердження на матеріалі поховальних плачів, де ад’єктивне поєднання чорне море відповідає загально-

му звучанню, виявляючи властиву для тексту оплакування палітру, де чорний є колористичною домінантою тексту:

*Да је зала црно море, црној мене!*

*Да је књига равно поље, рано браћо!*

*Ја вас не бих искитила, китна браћо!*<sup>26</sup>

Саме у південнослов’янській традиції атрибут чорний актуалізує конотативний зв’язок із жалобою, реалізуючись у сербохорватській мові у формі іменника *црнина*, ‘жалоба’, тим самим ознака отримує додаткову мовленнєву релевантність. Чорним кольором як символом жалоби позначається весь простір, на якому розгортається дія обряду, — дім, подвір’я, хустки, одяг учасників, обрядові знамена тощо. Ці реалії послідовно фіксує вербальний текст, у якому смерть, неначе лиховісний художник, використовує винятково одну барву.

Широке використання формули невимірності у поховальній поезії сербів спричинене специфікою функціонування просторової моделі також в епічній поезії, де модель простору будується не на опозиції, а на еквівалентності (смерть=низ=темрява=вогонь=вода і под.), у зв’язку з чим саме просторові метафори стають стабільним і майже ідеальним носієм тієї кодової інформації, яка співвідноситься із міфопоетичними конотаціями обрядового тексту. Тим самим формула, як інтегральна частина тексту, визначає також його комунікативні межі у структурі *performanse*. Зважаючи на те, що стабільність рівноваги між “традицією й індивідуальною майстерністю” значною мірою залежить від можливостей дестабілізації внутрішніх меж тексту, які є місцями зіткнення формульності й оригінальності як двох супротивно спрямованих начал епічної поезії<sup>27</sup>, у процесі створення та виконання епічного твору найвищою креативної свободи і творчої оригінальності досягає той співець, що здатний максимально використати можливості, надані йому самою традицією, а на рівні тексту — сама його структура. Розуміння формульності як найважливішої властивості усного творення, використання формули як “основного засобу виразу і художнього оформлення”<sup>28</sup> тексту, зумовлене надзвичайно важливою її роллю як на рівні мікро-, так і макротексту, тобто, як у межах окремого твору, так і у контексті епічної традиції в цілому.

У своїх дорожніх нотатках “Листи з Італії”, Любомир Ненадович, згадуючи перебування П. Негоша в Італії у 1850-1851 рр., наводить слова сербського владики, звернені до англійського лорда. Подарувавши йому свій портрет, П. Негош мовив: “Коли повернетесь у багатий Лондон і покажете цей портрет своїм друзям, не кажіть їм: це правитель щасливого народу... Скажіть їм: серби могли б перемогти турків, та не можуть умиловити вас, християн... У нас, сербів, є пісня, у якій говориться: якщо і море перетвориться на чорнило, а небо на аркуш паперу білого, то і тоді не можна було б описати наших страждань. Бо то є занадто мале місце для нашого горя...”<sup>29</sup> Перефразувавши слова народної пісні, він використав метафору письма, щоб передати те, чого не можна передати, і що увійшло в національну історію як трагедія Косова.

Сербська епічна традиція є традицією оспівування Косова, яке можна вважати прецедентним текстом у фольклорному дискурсі. Поетична традиція сприяла тому, щоб це місце стало святим у народній пам’яті, впродовж століть залишалось символом національної долі, мірилом самовідданості, відваги і віри. Косово стало в народній свідомості не лише часовим і просторовим, але і моральним колективним імперативом. Мотив Косова — прямо чи опосередковано — містить чи не кожний епічний твір. Про аюзію Косова на рівні поетичної формули можемо говорити і тоді, коли йдеться про уславлення загиблих у тужбалицях, оскільки завданням поховального тексту є прирівняти окрему смерть до прецедентної.

Щодо витоків риторичної формули у книжній культурі, то як теологічна формула вона семантично пов’язується з божественною безмежною мудрістю як логосом. У народнопоетичну традицію Європи вона потрапила через візантійську традицію із канонізованих ветхозавітних текстів, поєднавши риси, успадковані від трьох етнорелігійних спільнот — романської, арабської та іудейської<sup>30</sup>. Маючи широке використання у церковній літературі, вона у різноманітних інтерпретаціях переходила у книжну традицію і була відома багатьом вченим людям свого часу, серед них і П. Негошу. Достатньо пізня інтерпретація, що належить Негошу, вирізняється тим, що в європейській літературній

традиції XII-XIX ст. немає жодного іншого прикладу залучення формули для передачі національної трагедії народу.

Інтерпретації формули у європейській традиції можна розподілити на дві основні групи. До першої належать тлумачення, пов’язані з канонічними релігійними поняттями і уявленнями; до другої — тлумачення зі сфери світського життя, серед них і опис ідеалізованої жінки, кохання, але також колективне почуття історико-національного страждання. Хоча тема страждання і знайшла своє втілення в окремих традиціях, центральне місце посідають саме ліричні обробки формули.

Лірично-любовна інтерпретація формули домінує і в народній ліричній поезії балканських народів, і в регіоні східного і західного Середземномор’я. Відомі її румунські, албанські, новогрецькі, турецькі й інші варіанти. Сербський варіант, що має назву “Любовний разстанак” і вочевидь мав широке побутування, Вук Караджич подав у своєму збірнику “Народна Србска Пјеснарица” (1815):

*Два цвієта у бостану рас’ла:  
Плавый зунбулџ, и зелена када.  
Плавый зунбулџ о’де на Доляне,  
Оста када у бостану сама.  
Поруче зунбулџ са Доляна:  
Душо моя у бостану кадо!  
Како ти е у бостану самой?  
Одговара изъ бостана када:  
Што е небо да е листџ хартије,  
Што е гора да су калемови,  
Што е море да е црнџ мурехепџ;  
Пак да пишемџ три године дана  
Не бы моихџ исписала јада.*<sup>31</sup>

Ця сербська любовна пісня засобом метафоризації квітів розповідає про розлуку двох закоханих, у діалозі яких використовується формула неможливості описати любовні страждання. Формула містить усі три компоненти порівнянь: небо — аркуш паперу; гора — перо; море — чорнило. Лексичні особливості (з турецької *murhep* і *калемови*), лексичне зрощення *лист артије* (замість звичайного у народних піснях вислову *лист књиге*, або як у Негошовому парафразі *лист књиге бијеле*), а також характерне для любовної лірики почуття любовного томління (*dert*, тур.), метафорика квітів вказують на турецькі джерела.

Як бачимо, у сербській фольклорній традиції формула незмірності знайшла втілення

як у любовній ліриці, так і у поховальних плачах виразного історико-епічного звучання. При варіюванні інших компонентів формули топос моря виявився найбільш стабільним, наявним в усіх її інтерпретаціях, тоді як замість звичайного у ліриці порівняння небо — аркуш паперу у поховальних плачах послідовно з'являється порівняння поле — аркуш паперу, де топос поля має конотації з епічним Косовим полем, тим самим семантично залишаючи формулу у вимірі безмежності/незнищенності людського буття.

### Київ

- 1 Чадюк О. М. Репрезентація концепту природа у структурі сучасної української політичної метафорики // Мова і культура. — Вип. 7. — Т. III. — К., 2004. — С. 101.
- 2 Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. — Москва, 1997. — С. 38.
- 3 Lakoff G. Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought. — Cambridge, 1993. — P. 202-251.
- 4 Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Вестник АН России, Серия литературы и языка. — Т. 52, № 1. — С. 8.
- 5 Данченкова Н. Ю. Причитания. Проблема статуса жанра и формы традиционного интонирования // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи. — СПб., 2002. — С. 191.
- 6 Невская Л. Г. Молчание как атрибут сферы смерти // Мир звучащий и молчаливый. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. — М., 1999. — С. 124.
- 7 Гацак В. М. Текстологическое постижение многомерности фольклора // Современная текстология: теория и практика. — М., 1997. — С. 104.
- 8 Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. — М., 1990. — С. 69.
- 9 Невская Л. Г. Ibid. — С. 123.
- 10 Цивьян Т. В. Ibid. — С. 76.
- 11 Пидаль Р. М. Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. — Т. XXV. — Вып. 2. — С. 106.
- 12 Милошевић-Ђорђевић Н. Казивати редом. — Београд, 2002. — С. 134.

- 13 Бицевски Т. Македонски народни песни од Леринско. — Скопје, 1995. — С. 10.
- 14 Кравцов Н. И. Сербохорватский эпос. — М., 1985. — С. 136-137.
- 15 Бован В. Народна књижевност. — Приштина, 1990. — С. 113.
- 16 Мартиновић Н. С. Мјесто тужбалице у фолклору Народне револуције и Ослободилачког рата // Зборник радова САН, LXVIII. — Етногр. Ин-т. — Кн. 3. — Београд, 1960. — С. 465.
- 17 Zbornik za narodni zivot i obicaje Juznih Slovena. — Zagreb, 1964. — 42. — S. 11.
- 18 Српске народне тужбалице из збирке Новице Шаулића. — Књ. I. — св. I. — Београд, 1929. — С. 239.
- 19 Српске народне тужбалице из збирке Новице Шаулића. — Књ. I. — св. I. — Београд, 1929. — С. 179.
- 20 Русский фольклор. — М.-Л., 1959. — С. 396.
- 21 Arnold van Gennep. La Question d'Homere. — Paris, 1909. — S. 13-14.
- 22 Толстая С. М. Аксиология времени в славянской народной культуре // История и культура. Тезисы. — М., 1991. — С. 63.
- 23 Пор. використання сполучення “синее море” у російських замовляннях (Топорков А. Л. Епитеты в Олонецком сборнике заговоров XVII века // Признаковое пространство культуры. — М., 2002. — С. 370.
- 24 Панченко А. М. О цвете в древней литературе славян // Труды Отдела древнерусской литературы. — Т. 23: Литературные связи древних славян. — Л., 1968. — С.11-12.
- 25 Агапкина Т. А. Эпитет в белорусских лечебных заговорах: функции и семантика // Признаковое пространство культуры. — М., 2002. — С. 306.
- 26 Караџић Вук Стеф. Етнографски списи. — Сабрана дела Вука Караџића. — Књ. XVII. — Просвета, Београд, 1972. — С. 279.
- 27 Детељић Мирјана. Митски простор и епика. — Београд, 1992. — С. 314.
- 28 Pesic Radmila, Milosevic-Dordevic Nada. Narodna knjizevnost. — Beograd, 1984. — S. 85.
- 29 Lj. Nenadovic. Pisma iz Italije. — Beograd, 1907. — S. 19-20.
- 30 Vidakovic-Petrov Krinka. Istorija jedne retoticke formule // Књижевна историја, XVIII, 67-68. — Београд, 1985. — С. 185.
- 31 Сабрана дела Вука Караџића. Књига прва. — Просвета-Београд. — С. 145-146.

The conceptual metaphor is researched in this article on the material of funeral lament, which is caused by a wide discussion of the theme of death as an object of cultural anthropology nowadays. The author studies ethnopoetic constant textual models of Slavonic culture, Serbian and Montenegrin in particular. The concepts, oppositions and epic picture of the world of the researched culture, the techniques of the genre are investigated.