

**ФЛОРООБРАЗЪТ В БАЛАДАТА „ЛИЛИЯ“ ОТ К. Я. ЕРБЕН –
„ЖЕНА НА НОЩТА“ ИЛИ „ЦВЕТЕ НА ЖИВОТА“**

Таня Янкова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**THE FLORAL IMAGE IN K. J. ERBEN’S BALLAD “LILY”:
A WOMAN OF THE NIGHT OR THE FLOWER OF LIFE**

Tanya Yankova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The semantic aspects of the floral image of the lily in K.J. Erben’s eponymous ballad are the product of mythemes interpreted by the literary imagination. The folk-mythological motifs of the woman-lily are to be found in pagan beliefs and in Christian religious constructions of the world. In Erben’s text there are two modifications of motherhood. The instinct for creating and preserving life is countered by a mother’s cruelty and vengefulness; if the lily stands for the dynamic unity of floral and personifying characteristics, it is juxtaposed to hatred, which discredits womanhood in its core self-expression.

Key words: floral and personifying characteristics, space markers, re-naming

За особения художествен смисъл, който търси К. Я. Ербен, свидетелства фактът, че баладата със заглавие „Лилия“ е написана най-късно (в края на 50-те години на XIX в.) и поместена във второто издание на сборника „Китка“ („Kytice“, 1861). Символиката на цветето и епическата линия, която акцентира върху отделни наслоени в колективната памет представи, са в пряка връзка със създадения текст на „Върба“ („Vrba“, 1853). Известната и вече разработена тема за жената като същество на деня и семейството (според колективната норма) и на нощта, в която се проявяват индивидуални желания, тук присъства като проблем на възможната и не докрай изяснена взаимовръз-

ка между живота и смъртта, между видимия и отвъдния свят. Лилията, пораснала на гроба на мъртвата девойка, е продължение на неосъществения докрай живот; флорообраз, който става част от човешкия свят, носейки едновременно качества на растение и прояви на чисто женско и майчинско поведение. В този текст Ербен търси нови художествени реализации на релацията жена – цвете, като постига едновременно различие на формите (девойка, лилия) и акцент върху същностната връзка между тях. Динамичните отношения между флоралните и персонифициращите характеристики пораждат полисематичност и неуловимост на образа. За неговото формиране се оказват актуални придвижването от един топос към друг и тясно свързаното с промяната на мястото преименуване. Така чрез смяна на пространствени маркери и съответстващи им състояния се очертават основни моменти в епическата линия – смъртта, предшествана от поръката на девойката, въвеждане на представа за крайгробното пространство, господарят излиза на лов, лилията е пренесена в градината, сватба, раждане на дете, временна раздяла, смърт.

Текстът на баладата започва с финалния момент от човешкото съществуване („umřela rapna, умря девица“) – за девойката разбираме само, че е била във възрастта на своята пролет, че смъртта ѝ предизвиква жалост, че е избрала място за своето погребение. В молбата ѝ, съхранена и изпълнена от човешкия колектив, се съдържа както грижа за мястото, така и съзнание за състоянието, което ще съпътства смъртта:

<i>Pochovejte mne v pod zelený les, tam na mém hrobě kvěsti bude vřes; ptáčkové mi tam budou zpívati: srdečko moje bude plesati¹.</i>	<i>Погребете ме в зелената гора, там на гроба ми ще цъфне дребен цвят там птички ще ми пеят: сърцето ми ще танцува.</i>
--	---

(Ербен 1998: 158)

Профетичното бъдеще време (познато от текста на „Върба“) осъществява смислова връзка между „сега“ и „после“, оказва се мост между времепространствата на живота и смъртта. В картината, която представя момичето, зеленият лес (дребни цветчета на гроба, пеещи птици, радост) е противопоставен на гробището с плача на сиротите и вдовиците („nářek sirotků a vdov“), с горчивите сълзи („slzí hořkých mnoho“). Предшестващата смъртта заръка съдържа преди всичко възприятия, свързани с живота и насладата от близостта с природата –

¹ Цитираните текстове от сборника „Китка“ са в мой превод (Т. Я.) и са от изданието K. J. Erben. Kytice. Praha: Pedagogické nakladatelství, 1998.

това са зрителни и слухови усещания, които провокират емоционални състояния; радост, която произтича от случващото се в света на живите. Създава се внушение, че въпреки смъртта девойката ще бъде в постоянен контакт с живота, че нейното сърце ще остане отреагиращо на песента на птиците². Очевидно в предсмъртното си желание персонажът от „Лилия“ разграничава традиционното място на смъртта от онова, което е естествена част от живата природа, и вижда финалния момент от човешкото съществуване не през съпровождащите го тъга, плач, мъка, а чрез състоянията на радост и наслада от красотата. Този момент от епическата линия провокира със своята многозначност. Той припомня както мотива „завръщане от смъртта“, основаващ се на възможността за превъплъщаване на душата в друго тяло (метемпсихоза), така и характерната за древните славяни представа за „множественост“ на душата (Толстая 2000: 52; Попович 1985: 68). Своите основания има и възприемането на смъртта и очакваната след това радост като алюзия за женитбата – един от значимите в живота на жената ритуали на преход. С акта на сватбената обредност се осъществява отделяне на девойката от предходната фаза в нейния живот – тя „умира“ за своите близки, за да се впише в новата си семейна среда. Така смъртта се оказва средишно място, чиято смислова продуктивност разчита на митологични представи и фолклорна фантастика, но е и резултат от символно тълкуване на отделна фаза от живота на жената.

Епическият говорител свидетелства не само за изпълнението на дадената заръка – в думите му се съдържа загатване за известния Божи съд:

Neminul ještě ani rok a den...

Не мина още година и ден...

Индиректното позоваване на този традиционен за средновековното съзнание постулат припомня Божията справедливост и проми-

² Това отношение към финалния момент от човешкия живот е в пълен контраст с рефлексивно-философската нагласа, изразена в двете Ербенови стихотворения със заглавие „На гробищата“ (Na hřbitově I, II; 1837; 1837 – 1841). Водеща в тях е тенденцията към успоредяване на деня и живота, на постигане на смирение пред неотменния закон, който изравнява и сродява всички. Този елегичен диптих е в духа на актуалната за времето „гробищна поезия“. В него водеща роля за формиране на основното състояние има тишината, която предразполага лирическият говорител към размишления за ненавременната смърт и вечността, идваща след физическия край:

Až pozemské slunce zhasne,

nastane ráno věčně jasné. (Ербен 1938: 178)

Щом земното слънце угасне,

ще настане утро вечно ясно.

съл, които се проявяват там, където невинен човек не може да се защити. В случая акцентът върху изтеклото време, достатъчно според формулата, битуюаща във фолклорното съзнание, потвърждава истинността на изреченото от девойката. Смъртта (в буквалното си значение), макар и ранна, не препятства, а опосредства нейното желание за хармонично единство с природата. В символен смисъл смъртта съответства на фазата на отделяне според триделната схема на обреди на прехода³ (отделяне – междинна фаза – включване) и също получава своята Божествена санкция. Между двата художествени образа (девойка, лилия) се очертават отношения на приемственост и непълна тъждественост, при което вторият (цвете) функционира като своеобразна времева и ценностна компенсация на първия, като възможност за постигане на неосъщественото в нова среда и при нови условия.

Епическият говорител конкретизира девойката (преди смъртта) чрез метафора в духа на фолклорната традиция („růže v rouřetĭ“ – „напъпила роза“). Той не назовава причина или някакви обстоятелства около смъртта, с което засилва контраста между младостта и красотата и настъпилия финал, регистрира появата на бяла лилия на гроба след три години („vzácny kvĕte kvĕt“, „цъфтящо драгоценно цвете“).

Мотивният комплекс „лилия – смърт“ е застъпен в народните предания „Лилия“ и „Лилия в манастира в Корвей“, които братя Грим включват в своя сборник „Немски сказания“ (Deutsche Sagen, 1816). В първия текст е водеща идентификацията между цветето и монаха, която се основава върху синхронността – с отсичането на лилията умира един от присъстващите гости (Грим 2017: 92). Във втория цветето е своеобразен посланик на Божията воля – то има способността да предвещава смъртта три дни преди нейното настъпване, като появата му е наречена „дар от Бога“ и „Божия милост“ (Грим 2017: 194). Освен че известява за приближавания край, този флорален образ играе ролята на знак – посредник между човека и висшия промисъл. Любавта и забраната за припомняне на смъртта са водещи в предание за рицар, открил своята любима на гробищата – това е красива девойка, чиито коси завършват с листенца от лилии. Тя става негова жена, но при споменаване на смъртта и отвъдния свят се превръща в лилия, която увяхва (Золотницки 1913: 86). Връзката на цветето със смъртта е застъпена и в средновековната балада „Слуга на убийца“, основана върху поверието, че лилията се седи на гроба от духа на покойника (Золотницки 1913: 91). Флоралният образ придобива нови значения в

³ Според класификацията на А. ван Генеп (Ван Генеп 1999).

баладата на Мицкевич „Лилии“⁴ (Lilje 1822), включена в цикъла „Балади и романи“. В нея засетите на гроба цветя не са знак на уважение към паметта на мъртвия, а своеобразно потвърждение, залог, че мъртвият няма да напусне своето пространство. Песента на жената е едновременно и наричане:

*Rośnij kwiecie wysoko,
Jak pan leży głęboko;
Jak pan leży głęboko,
Tak ty rośnij wysoko.*
(Mickiewicz 1922: 2)

*Расти, расти високо,
както пан лежи дълбоко,
както пан лежи дълбоко,
така расти високо.*
(Мицкевич 1955: 146)

Формулата „както..., така...“ се основава върху принципа на подобие, използван в редица магически практики. Тя извежда и обвързва „дълбокото“ на небитието с „високото“ като белег на живота, при което растежът на цветето осигурява опазването на тайната на злодеянието. Епическата линия на баладата комбинира мотива за завръщане на мъртвия и мотива за Божия съд, който възстановява истината и справедливостта. Поднесените от двамата братя лилии онагледяват ролята на случайността, която трябва да определи бъдещето на младата жена. Спорът за мястото, откъдето са откъснати, се оказва разрешен от завръщания се съпруг, а жената, която не се разкайва за греха, е „отнесена“ в смъртта. Лилиите на гроба на мъртвия поемат символната роля на памет, която не може да бъде изличена, на глас, който търси възмездие. Осъществено в духа на фолклорната фантастика, „завръщането“ на мъртвия е и завръщане на старозаветната мяра там, където човекът е напуснал границите на християнската нравственост.

С не по-малка фреквентност са актуализациите на мотивния комплекс „лилия – любов, живот, раждане“. Дългата история на положителните конотации на символа обхваща появата му в Свещеното писание, в легенди и сказания. Лилията е едно от цветята, които растат в земята, обещана от Бог на неговия народ (3 Ездра 2:19), тя е открояна по волята Божия („от всички цветя във вселената Ти избра лилия“ 3 Ездра 5:24), в християнската иконопис архангел Гавраил поднася на Дева Мария бяла лилия, за да ознаменува акта на Благовеще-

⁴ А. Мицкевич очевидно заимства мотива от полската народна песен („Pani rana zabiła“), в която жената убийца се опитва да прикрие извършеното зло, но братята на мъртвия я наказват. Фолклорният текст внушава, че истината не може да бъде скрита (тя не е погребана заедно с мъртвия). Засятата на гроба на мъртвия рута (седефче) трябва „да опази“ тайната, но разкритите от братята „улики“ им помагат да разберат истинския извършител.

ние. В библейските текстове цветето е част от градината на влюбените, назоваването му участва в сравнения, отнасящи се както до мъжа („неговите устни са като лилия“ Песен 4:13), така и до неговата възлюбена („като лилия между тръни, такава е моята мила между девойките“ Песен 2:2), върху естествената красота на лилията и нейната необвързаност със суетни дела („Погледни как растат лилиите. Не работят, нито предат, но дори Соломон в цялата си слава не е облечен като тях“ Ев. Лука 12:27, Матей 6:28). Свещеното писание формира цял пласт от значения на основата на близостта с лилията – чистота, непорочност, красота, отказ от материално притежание. Предание, свързано с Мойсей, разказва, че люлката му се намирала под лилия (Золотници 1913: 80). Връзката с майчинството се открива още в мита за Херкулес, когото Алкмена крие от ревнивата Юнона. Капките мляко, които падат на земята, докато Юнона кърми детето, се превръщат в лилии, или рози на Юнона.

Младото момиче представя атмосферата на крайгробното пространство чрез зрителни и слухови възприятия, които са определящи и при въздействието на бялата лилия. Заедно с тях в картината на предстоящото хармонично единство с природата е въведена и ролята на сърцето – девойката не иска то да загине от мъка, а да се радва и танцува. За древните славяни „душата“ и „сърцето“ имат свои възприетийни способности – душата „вижда“, ориентира се и възприема реално съществуващото, а сърцето „чува“, докосва се до света на невидимото (Попович 1985: 69). На основата на задълбочен анализ на лексемите „душа“ и „сърце“ в езиковата картина на славяните Т. Стайкова прави изводи за метонимичното съотнасяне на „сърце“ към емоционалната сфера (Стайкова 2016). В епическата линия на баладата волята на девойката е изречена и осъществена – слуховата и зрителната активност ѝ осигуряват възможността въпреки смъртта да остане част от живота. Точно зримият образ и словесната проява („езикът“ на душата и сърцето) са определящи за нейното съществуване. Собственото ѝ послание се превръща в изразител на присъствието ѝ в света, като едновременно с това формира възприемателна нагласа към новото състояние (лилията). Етимологичното проучване на лексемите „сърце“ и „утроба“ разкрива близост в техните значения: „сърце“ освен физически орган и средоточие на чувства, преживявания и настроения притежава смисъла „център“, „сърцевина“, „вътрешност“, а от своя страна лексемата „утроба“ има преносно значение „сърце“, „душа“

(ред. Цейтлин, Вечерка 1994: 621, 806)⁵. Пеещите птици в зелената гора са в синонимни отношения с раждането на нов живот в света на човека, „играещото“ сърце предполага щастие, радост и пълнота. Вниманието към състоянията на сърцето се проявява в хода на епическата линия, която е центростремително ориентирана към постигане на любовта и майчинството.

В началото на текста смъртта на девойката е сравнена с изсъхването на цвета на „млада“ роза („jako když uschne mladé růže květ“), а след това вариативно чрез метафора е акцентирано върху нейната младост („růže v rouprěti“ – „напъпила роза“). В рамките на епическата линия номинацията „роза“ се появява, за да обозначи ненавременния край, за да засили контраста между готовността за цъфтеж и неочакваната смърт. След дребните цветчета, които покриват гроба, лилията е откроена не само със своята красота, но и с въздействието си върху вътрешния свят:⁶

⁵ Смесовата близост на лексемите „сърце“ и „утроба“ е изтъкната и от М. Фасмер с примери от горно- и долнолужишкия език (Фасмер 1986), подобна употреба се наблюдава и в българския език (напр. „нося под сърцето си“ със значение „бременност“).

⁶ Флорообразът лилия измества сравненията и метафорите, чийто компонент е розата. Така системата от художествени тропи създава алюзия за актуалната през 30-те години на XIX в. тенденция към съизмерване на двата образа. „Смъртта“ на един символ и замяната му с друг има аргументи в съществуващия и „моден“ за XIX в. „език на цветята“. Сборници със заглавие „Květomluva“ („Език на цветята“) издават К. С. Амерлинг, Б. Немцова, Й. Вълчек. Излезлият през 1833 г. под авторството на Я. Сл. Томичек, Й. Фр. Шумавски и К. С. Амерлинг сборник има особена роля за разбиране на формираните около двата флорообраза конотации, за очертаване на възприемателската и интерпретативната нагласа към античния мит, за наблюдения на поетическия изказ. Първият поместен в него текст е изграден чрез последователно въведена реч на роза, славей, чех и славянка и е подписан от Я. Сл. Томичек. Розата се обръща към своите сестри, за да ги подкани да украсят и умножат красотата на дъщерята на Чех. Вторият текст – епиграф от сборника, подписан от Болеслав Клатовски (псевдоним на К. Щорх), представя нежното общение на човека и света; извежда звуците на сърцето като провокиращи отговора на целия свят; назовава основни за романтизма образи – луна, невинна лилия, песен на славей. Тук се наблюдава двупосочност между личното преживяване и външния свят. Проследявайки тези две линии, поетът достига до тяхната идентификация:

W haušti slawjka pěj – hlas ge našich to ěader.

В гъстака песента на славея глас е на нашите недра.

Нарича природата „велика майка“, защото всичко, което е в нея, живее; формулира принципа на единство и взаимовръзка на всичко в нея като закон, но остава на ниво декларативност и назоваване, без да внуши конкретно чувство или да пре-

*Lilie bílá – kdo ji uviděl,
každého divný pojal srdce žel;
lilie vonná – kdo jí pocítil,
v každém se touhy plamen roznítil.*

*Лилия бяла – който я видя,
странна мъка сърцето му обзе;
лилия ароматна – който я почувства,
пламък на копнеж го обхвана.*

Въведените емоционални състояния „мъка“, „чувство“, „копнеж“ разширяват ефекта на въздействие и възприемане, като излизат извън характерната за фолклора звуково-зрителна активност. Традиционно интерпретирана като символ на чистота, непорочност, невинност (Мацура 2015: 27), тук лилията е откроена и със способността да провокира отговорност.

Нови аспекти на образа прибавя фрагментът от епическата линия, в който господарят отива на лов. Той преследва бяла сърна, но когато я настига, вижда бяла лилия. Според античния мит богинята на лова Артемида е почитана в образ на сърна или мечка и приема благосклонно като жертва именно тези животни. Връзката на сърната с Артемида е разгърната в мита, според който Агамемнон убива сърна и с невъздържаното си самохвалство предизвиква Артемида, която от своя страна се разгневява и лишава гръцкия флот от попътен вятър. Агамемнон е готов да принесе дъщеря си в жертва, за да умилостиви Посейдон, но богиня Артемида я спасява, като я заменя със сърна. От разгърнатия митологичен сюжет тук присъстват ловът, сърната и мотивът за подменената жертва. Допълнителен аргумент за алюзия на мита за Ифигения откриваме в текст от баладата „Върба“. Мъжът, който търси решение за промяната на своята жена през нощта, казва:

*Mocné slovo tračna vodi,
v bouři lité chrání lodí.*

*Мощното слово облаци води,
в буря страшна корабите пази.*

В текста на споменатата балада тези негови думи са част от детайлно припомняне на възможностите на словото. В рамките на епическата линия обаче те остават не докрай мотивирани, освен като до-

създаде емоционално състояние. Двата епиграфа имат различна функция – първият задава отношението към наследницата на чешкия род, ориентира към признанието, което ѝ отдават цветето и птицата, а чрез тях и всички цветя и птици; вторият акцентира върху същностната взаимовръзка между човека и света, върху осъзнаването на това общение. Тук ясно се очертават две водещи идеи – за национално специфичното и неповторимото, видно като процес и семейно-родова връзка, и за оживотворяването на природата като резултат от висока сетивност. И двата текста остават в духа на възрожденската конвенция – поетът говори чрез отделни персонажи, извежда колективното „ние“, защитава ценности, които за него са йерархично по-високи от тези на отделната личност (Амерлинг 1833).

казателство за обширни знания на персонажа, които не му помагат в конкретната ситуация. В същото време предвид силната кохерентност между „Върба“ и „Лилия“ (в проблемно-тематичен план, в плана на пространствените маркери) този изваден от контекста на едната балада пасаж служи като ключ към по-дълбокото разбиране на другата⁷. В рамките на епическата линия на „Лилия“ се осъществява заместване на сърната с цвете, с което се въвежда още един член във верижната последователност от подмени – Ифигения в мита е заменена от сърна, сърната в художествения текст на Ербен е гонена, преследвана, но вместо нея ловецът вижда лилия. Очевиден е акцентът върху намаляването на тежестта на жертвата, която вече не принадлежи към човешкия или животинския свят, а към растителния. В баладата е осъществена още една стъпка – вместо да бъде унищожена (изкоренена), лилията е пренесена в градината, защото без нея господарят не може да живее.

Тук е особено ясно открояна тенденцията пространствените маркери и движението на персонажа по хоризонтала да се осъществяват по начин, противоположен на този във „Върба“ – ефект, който усилва отношенията на комплементарност между двата текста. Лилията се придвижва от пространството на гората до култивираното пространство на градината, а след това и в дома на мъжа – за разлика от жената, която във „Върба“ се движи от дома към едно чуждо и опасно според колектива пространство. Според В. Топоров митологичното пространство има два основни компонента, като „...в хоризонталната плоскост на космоса то се превръща във все по-значимо в сакрално отношение с придвижването към центъра, вътрешността“ (Топоров 2010: 320). Центърът, в който се намира „висшата сакрална ценност“ за женския персонаж в „Лилия“, е домът, където се появява малкото дете.

Ербеновата интерпретация на флорообраза лилия диалогизира с известния в чешка литературна среда „парамит“ на Й. Г. Хердер. Публикуван в *Květomluva* („Език на цветята“, 1833), текстът на „Лилия и роза“ („Die Lilie und die Rose“) приписва пораждането на двете цветя на грациите. Хердер търси не само нов „жанр“, с който да актуализира отделни митове, но и нови художествени възможности за транспониране на антични мотиви. Авторът отделя специално внимание на полското цвете във фрагмент от съчинението си „Бог. Няколко диалога“ (1787). Според него „...то поема в себе си въздуха, светли-

⁷ В текста на „Върба“ се съдържат и други препратки с подобна функция, което дава основание да се говори за търсен и съзнателно прилаган от автора ефект.

ната, всички стихии – и ги съединява със своето същество, за да порасте, да събере жизнен сок и да разцъфти; цъфти и след това изчезва. Цялата сила, любов и живот е вложило в това да стане майка, да остави след себе си свои образи и да размножи своето битие“ (Хердер 1957). Чрез конкретен образ авторът извежда концепцията си за липса на смърт в природата – тази „вечно цъфтяща градина на времето“, в която „всичко по изящния закон на премъдростта и благостта е в процес на обновление и превръщане“ (пак там). В процеса на растеж, раждане на нов живот и смърт, след която следва ново раждане, Хердер вижда „служение на Натурата“, което доказва, че „няма смърт в творението“ (пак там). В основата на майчинството като постоянен източник на живота той поставя саможертвата, определя я като естествена в природното битие. В търсенето на „общ“ закон във всички проявления на живота той извежда динамиката и непрекъснатата трансформация. За значимостта на Хердеровите размисли свидетелства активната им рецепция не само в чешка литературна среда⁸. На неговата концепция за ролята на саможертвата в непрекъснатия процес на живота в Ербеновия текст съответства представата за прекършване и край, който не може да бъде преодолян.

Смисловите аспекти на разглеждания флорообраз са резултат от две активни „стратегии“ на епическия говорител. Едната отчита преместване на лилията в пространството и произтичащото от това движение преназоваване, а втората разчита на активното „премълчаване“ на детайли и обстоятелства. За всеки един от топосите, в които се развива конкретно действие, е характерно вдвояване на въведената представа и номинация с някакъв друг образ или номинация, като при това вторият образ „изтегля“, „приближава“ персонажа към състоянието на майчинство. Гробното място в гората събира, макар и след време, спомена за някогашната девойка и израсналата лилия, в динамиката на лова и преследването са максимално приближени бялата кошута („bílá laň“) и бялата лилия, в градината, където е пренесено, цветето придобива нехарактерни за растителния свят особености – движи се, говори с чуден глас, след женитбата живее добре, „дори детенце му роди“ (až synáčka jemu rovila). Тази двусъставност на образа се осъ-

⁸ Специално внимание заслужава рецепцията на неговия текст („Бог. Няколко диалога“, „Gott: Einige Gespräche“, 1787), станала възможна с преписа-превод на Н. Карамзин („Писма на руския пътешественик“, „Письма русского путешественника“), където лексемата „цвете“ (Die Blume) е заменена с „лилия“. Именно този флорообраз придобива популярност при публикуване на текста от Н. Карамзин. Подробно това заместване анализира Е. Лукин (Лукин 2021: 219 – 221).

ществява в условията на разколебаване и отслабване на предишното състояние и неговите характеристики и усилване на новите. Приближаването към семейството и майчинството се осъществява посредством запазване на основното название (лилия) и произтичащите от растителната природа нежност и ранимост (страх от слънчевите лъчи, от горещината и парата в полето) и добавяне на нови антропоморфни характеристики, породени в ново пространство. Преди смъртта си младата жена е наречена „жена на нощта“ („paní poční“) и „чудовище“ („obluda“), с което е аргументирана омразата към нея. Със смъртта вследствие на унищожаването на физическите условия за съществуване (разрушени зидове, силно слънце) е подчертан контрастът между животворната, но крехка любов на младата жена и жестокостта на възрастната майка. Двата аспекта на майчинството са плод на различни движещи сили и емоционални състояния, израз на два различни поведенчески модела – в единия са водещи жертвоготовността и съзиданието, а в другия – неовладяната стихия на майчината мъст, която се оказва по-силна от съхраняващата, пазеща и възстановяваща сила на природата.

ЛИТЕРАТУРА

- Амерлинг 1833:** Amerling, K. *Slowanka. Sbjrka národnjch powěstj. Djl prwnj, Kwětomluwa sebraná Karlem Amerlingem.* Praha: H. J. Enders, 1833.
- Библия 1993:** Библия сиреч книгите на Свещеното писание на Ветхия и Новия завет. [Bibliya sirech knigite na Sveshhenoto pisanie na Vethiya i Noviya zavet.] София: Св. Синод на Българската църква, 1993.
- Ван Генеп 1999:** ван Генеп, А. *Обряды перехода.* [van Genep, A. Obr'yady perehoda.] Москва: ИФ „Восточная литература“, 1999.
- Грим 2017:** Грим, Я. и В. *Немски сказания.* [Grim, J. i V. Nemski skazaniya.] София: Изток – Запад, 2017.
- Грим 2019:** Грим, Я. *Германская мифология.* [Grim, J. Germanskaya mifologiya.] Москва: Изд. дом „Яск“, 2019, т. 1, т. 2.
- Ербен 1938:** Erben, K. J. *Básně a překlady.* Praha: Melantrich, 1938.
- Ербен 1998:** Erben, K. J. *Kytice.* Praha: Pedagogické nakladatelství, 1998.
- Золотницки 1913:** Золотницкий, Н. Ф. *Цветы в легендах и преданиях.* [Zolotnitskij, N. F. Tsvety v legendah i predaniyah.] Санкт-Петербург: Изд. А. Ф. Девриена, 1913.

- Лукин 2021:** Лукин, Е. Гердер и Карамзин: *Явление лилии*. [Lukin, E. Gerder i Karamzin: Yavlenie lilii.] // *Нева*. М. 2021/6, 219 – 222.
- Мацура 2015 :** Macura, Vl. *Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015.
- Мицкевич 1922:** Mickiewicz, A. *Poezie*. tom I (Wiersze młodzięcze – Ballady i romanse – Wiersze do r. 1824). Kraków: Krakowska Spółdzielnia Wydawnicza, 1922.
- Попович 1985:** Попович, М. *Мировоззрение древних славян*. Киев: Наукова думка, 1985.
- Стойкова 2016:** Стойкова, Т. *Сердце и душа как органы чувств в славянской и балтийской языковых моделях эмоционального мира человека*. [Stoykova, T. Serdtse i dusha kak organy chuvstv v slavyanskoj i baltiyskoj yazykovykh modelyah emotsional'nogo mira cheloveka.] // *Dusza w oczach Świata*, Warszawa: Instytut slawistyki Polskiej akademii nauk, 2016.
- Толстая 2000:** Толстая, С. *Славянские мифологические представления о душе*. [Tolstaya, S. Slavyanskie mifologicheskie predstavleniya o dushe.] // *Славянский и балканский фольклор. Народная демонология*. Москва: Изд. „Индрик“, 2000.
- Топоров 2010:** Топоров, В. *Мировое дерево*. [Toporov, V. Mirovoe derevo.] Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010, т. 1.
- Фасмер 1986:** Фасмер, М. *Этимологический словарь русского языка*. [Fasmer, M. Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka.] Москва: Прогресс, 1986. <<https://lexicography.online/etymology/vasmer/>> (2.01.2024).
- Хердер 1957:** Herder, J. G. *Werke in fünf Bänden*. Bd. 5. Weimar, 1957.
- Цейтлин, Вечерка, ред. 1994:** Цейтлин, Р., Вечерка, Р. *Старославянский словарь по рукописям X – XI веков*. [Tseytlin, R., Večerka, R. Staroslavjanskij slovar' po rukopisyam X – XI vekov.] М.: „Русский язык“, 1994.