

## ДЕМОНИЧНОТО В РАЗКАЗА „СЕДЕМ ЧАСЪТ ЗАРАНТА“ НА КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

*Божана Бонева*

*Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*

## THE DEMONIC PRESENCE IN KONSTANTIN KONSTANTINOV'S "SEVEN O'CLOCK IN THE MORNING"

*Bozhana Boneva*

*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

This paper focuses on Konstantin Konstantinov's short story – “Seven o'clock in the morning”, published for the first time in the homonymous collection from 1940. The paper's subjects are the demonic outlook of the nameless city and its interaction with the nameless female figure, who finds herself within the boundaries of the mysterious urban space in times of crisis with the goal of rediscovering and self-understand herself. The interpretation outlines the mechanisms through which the city acquires its new demonic appearance, all while suggesting and summarizing the city's possible identification as well as presenting a reconstructed route of the main character through the urban space.

**Keywords:** Konstantin Konstantinov, “Seven o'clock in the morning”, urban space, demonic outlook, female, route, diabolism

Психологическият разказ „Седем часът заранта“, публикуван за първи път в едноименния сборник през 1940 г., интригува с всеки свой аспект – време, пространство, герои, прототипи, естетика и пр., но основната задача на настоящия текст е да открие и анализира проявите и символите на демоничното, както и ответната реакция на главната героиня спрямо тях. Начините, по които се изгражда присъствието на демоничното, също ще бъдат обект на анализ. Текстът ще предложи и защити идентификация на място на действие в творбата, тъй като, от една страна, подобно разкриване на „самоличността“ на града би могло да бъде полезно при компаративен прочит на разказа с други белетристични произведения на К. Константинов, като например някои от поместените в сборника „По земята“, 1930 г. От друга, би било функционално и с оглед на едно по-мощно изследване на Константин-Константиновото творчество, доколкото приемаме за знаково решението на писателя да не назове името на града. Настоящият текст няма да се занимава с обяснение на причините, стоящи зад този авторов отказ, но при по-нататъшно тълкуване, предполагащо изясняването им, идентификацията на градското пространство в „Се-

дем часът заранта“ би била от ключово значение за откриването на нови контексти.

Още със самото начало в разказа се дава заявка за едно своеобразно прераждане – оставила зад себе си всички „чужди мъртви неща“ (КК/КК2), героинята на К. Константинов е готова и решена да започне нов живот в големия град.<sup>1</sup> Една самородна виталност изпълва текста, описанието на града носи живителен дух, създава усещане за динамика. По всичко изглежда, че героинята прекрасно се вписва в границите на новото пространство – както на града, така и на дома<sup>2</sup>.

Радостна, удовлетворена от новото си Аз, освободена от зависимостта от тайната, наслаждаваща се на силата на своята (съблазнителна) природа, безименната героиня на К. Константинов прекарва времето си хармонично, сякаш в обособен, нестатичен кадър на „радостно очакване“ (КК/КК2): „Тя се чувствуваше като студентка във ваканция – лека, разполагаща с цялото си време, изпълнена с бодрост...“ (КК/КК2).

Първият път, в който ни бива внушено, че идиличната картина ще бъде разрушена, е моментът на пристигането на телеграмата от любимия. С появата ѝ се изменя и атмосферата на града, което ни дава основание да мислим за предвещаване на предстоящото зло: „мътен, жълтеникав здрач надникна зад стъклата“ (КК/КК2); „Плътната жълтеникава мъгла се вмъкна в стаята „влажна, хладна и осезаема, като живо същество“ (КК/КК2). Ако разглеждаме мъглата като знак за появата на демоничното, то последният цитат вече ни посочва устойчивото му присъствие.

Реакцията на героинята по повод нетърпеливо чаканата телеграма е обяснима – бурна радост, вълнение и нервност, но дали градът успява да акомпанира на това уж логично състояние на духа, както бихме очаквали от белетристиката на К. Константинов? Подобно на емоционалното състояние на младата жена, образът на града също се променя (поне в границите на нейното съзнание, тъкмо под влияние на емоционалното ѝ състояние). Той е също така разпокъсан, както и мислите ѝ, объркан и объркваш, неясен и дисхармоничен. С това синхронът между външния материален свят и вътрешния свят на жената на пръв поглед се изчерпва. Обликът на града се видоизменя – става твърде тревожен, заплашителен. Лексиката, която авторът използва, за да обективизира новия образ на града, е достатъчно показателна: „уродливи“, „зловещи кръстопътища“, „мъже и жени като кукли“

<sup>1</sup> Разпадът на семейството е устойчиво присъстваща тема в целия сборник.

<sup>2</sup> Вж. Душкова/Dushkova 2012: 71 паралелно с (КК/КК2: 40, 43, 64).

(КК/КК2). В цялата неопределеност единственото ясно различимо се оказва страшното и грозното. Повече халюцинация, отколкото реалност, образът на града придобива призрачни, демонични черти. И колкото повече време изтича, толкова по-неразпознаваем и смътен става той. Цветовият фон също създава напрежение, внушава токсичност, инферналност – мъглата е сиво-жълта, „провисна алено зàрево“ (КК/КК2). И ако по-рано разполагахме с намек, че злото ще навлезе и отрови по някакъв начин света на творбата, то сега вече, макар и не сигурно, се поставя въпросът „А не е ли било винаги тук това зло?“ – „полузрак [...], който сякаш не бе дошел днес, а е бил от години нас-танен тук завинаги с една зловеща сигурност“ (КК/КК2). От „надникна“, през „сгъсти се“ до „съвсем плътна“, мъглата настъпателно продължава да превръща града в кошмарно разрушително пространство за героинята – в гробище и Ад.

Твърде рязко навлязло, демоничното започва да се утвърждава бързо и сигурно. Вплетен е мотивът за загубата на сянката, който винаги<sup>3</sup> е обвързан със смъртта. Тъй като градът е вече пространство на лишените от сенки призраци и кукли, бихме могли да твърдим, че той е белязан от смъртта.

Устойчиви символи на демоничното започват интензивно да се появяват: дърветата в градината са видени като змии, църквата придобива статут на храм на подземното, а не на небесното. Малкото, но специфични външни белези на града и обитателите му ни насочват безспорно към точната му идентификация. Използваната лексика за изграждане на образа на града е показателна, особено ако се вземе предвид сравнително разглеждане на „Седем часът заранта“ с други разкази. В този разказ от 1940 г. авторът, нехарактерно за стилистиката си<sup>4</sup>, избягва умалителните имена, за да опише града, тъкмо обратното: твърде често откриваме доказателства за неговата мащабност: „Тя се намиреше в чужд, милионен град...“, „улична глъчка“, „върволица на тротоара“ и т.н. Само огромният град може да осигури желаната анонимност, да бъде „скривалище“ за бегълците. Можем да твърдим, че образът на града ни е представен главно чрез вертикалата на високите пространства – хотелските стаи, църквата, покрива, автобусната платформа, мостовете. Постепенно започва едно снишаване в пространството – уличките, барът, абсолютната свобода (хаосът), до-

<sup>3</sup> В множество фолклорни традиции, в литературни сюжети, превърнали се в кодове (като договора с дявола например) и пр.

<sup>4</sup> Вж. Душкова/Dushkova 2013: 78.

като най-накрая не се стига до кулминацията – финално изкачване и фатален, последен устрем надолу.

Текстът създава представа, че градът е северен, изпъстрен с мостове над реката, с характерен мирис на кроасани и мимоза. Тъкмо този особен мирис се оказва ключов за идентификацията му: в по-ранния разказ „Жълтите“, включен в цикъла „Париж“, част от сборника „По земята“, публикуван през 1930 г., откриваме следното градско описание – „специфичният мирис на Париж – сладникавия и възбуждащ мирис на бензин, на прах и на мимоза“ (КК/КК1), който абсолютно съвпада с описаното в „Седем часът заранта“: „Във въздуха се носеше все същият лек мирис на бензин, на топли кроасани и на мимоза, толкова познат и характерен за този град“ (КК/КК2). Оттук можем да изградим хипотезата, че неназованият град в късния разказ на К. Константинов е именно Париж. Друг такъв отличителен белег-доказателство са „моравите глобуси“, които откриваме както в късния разказ – „Под моравия глобус на входа спряха за една минута“ (КК/КК2), така и в пътеписа „На върха“, 1930 г.: „и пред очите ни блеснаха моравите глобуси на широката улица“ (КК/КК1). „На върха“ съвсем директно ни представя Париж и неговите градски белези, без ни най-малко да бяга от конкретността. Тези съвпадения в описанията на урбанистичното пространство, които наблюдаваме в различни по жанр произведения, публикувани със значителна отдалеченост едни от други във времето, дават основания за превръщането на „хипотезата Париж“ в достатъчно сигурна идентификация.

Като използваме „хипотезата Париж“ за реконструкция на градското пространство, стигаме до извода, че старият квартал, в който героинята се настанява, е известният *Latin quarter*<sup>5</sup>. Тъй като *Jardin des Plantes*<sup>6</sup> е част от него, паркът, към който има изглед стаята ѝ, най-вероятно е *Le Jardin du Luxembourg*<sup>7</sup>. Реката е Сена, а градът – „столицата на човешкия дух“ (КК/КК3). По-нататък текстът на разказа ни предоставя гореспоменатите специфични белези, които потвърждават хипотезата за идентификацията на града: „известният стар фонтан“ най-вероятно е *Fontaine Saint-Michel*, наистина твърде популярен сред парижани и поради удобната си за срещи локация, но и заради обществе-

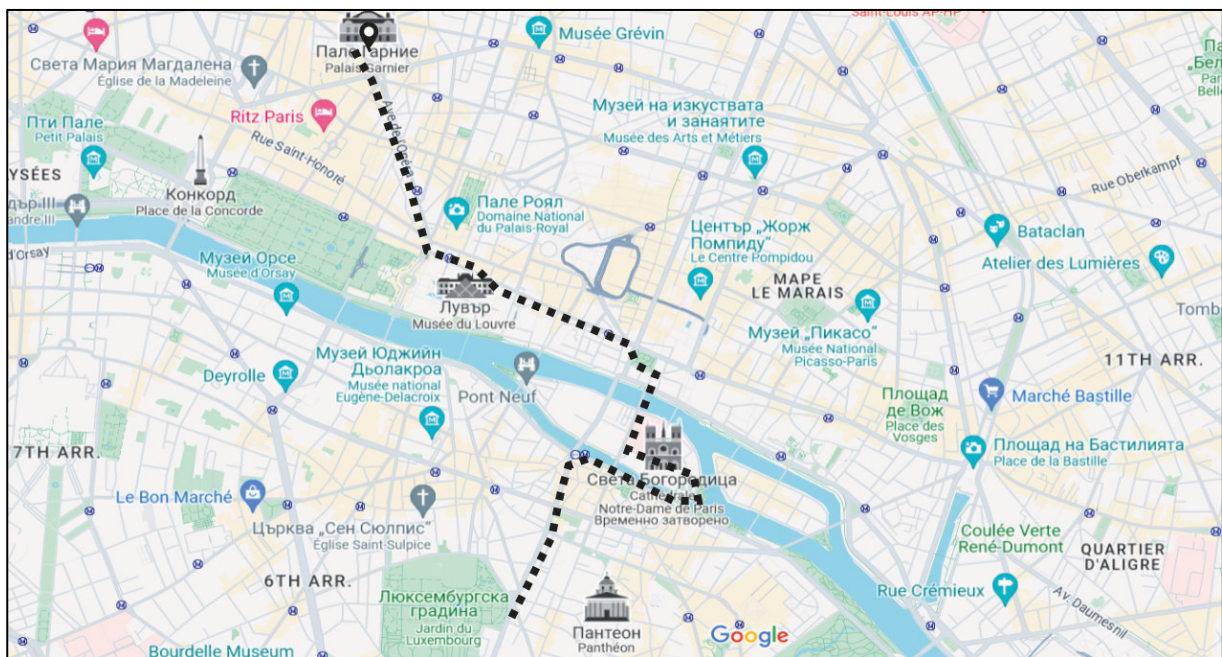
---

<sup>5</sup> Латинския квартал – известен като квартал на студентите, поради множеството висши учебни заведения в границите му.

<sup>6</sup> Ботаническа градина – историческа забележителност; част от Националния природонаучен музей.

<sup>7</sup> Градина, създадена по искане на Мария де Медичи, като част от Люксембургския дворец.

ния скандал, предизвикан около откриването му<sup>8</sup>. Мостът, по който се движи автобусът, би следвало да бъде *Pont de l'Archevêché*, така че да може героинята да се озове до ъгъла на катедралата. Сградата на кметството – *Hôtel de Ville* – в действителност е увенчана с десет медни рицари, а друг факт, който доказва „самоличността“ на града, е наличието на метро. Подкрепяме тези хипотези със старинни карти на градската мрежа за обществен транспорт<sup>9</sup>. Целият предполагаем маршрут може с висока доза сигурност да бъде реконструиран<sup>10</sup>.



Фиг. 1. Примерен маршрут на героинята на „Седем часът заранта“

Древният портал, над който „слиза“ процесия от каменни старци, е част от западната фасада на катедралата *Notre-Dame de Paris*, а самите старци са илюстрации на 28-те поколения юдейски царе, предшествващи Исус. Порталите от тази страна са три – на Страшния съд, на Богородица и на св. Анна, като последният е най-старият. Едно по-изчерпателно тълкуване на множеството културни и религиозни символи по тази част на катедралата би могло да разшири и задълбочи интерпретацията на разказа. Цялата западна фасада подчертава темите за спасението и за Божествената справедливост. Важно е да

<sup>8</sup> Фонтанът и архитектите му са обвинени в непоследователност в стила, заради смелото съчетаване на различни материали, цветове и индивидуални „творчески“ почерци на архитектите.

<sup>9</sup> Вж. Guilmin, Leconte/Гилман, Льоконт 1930.

<sup>10</sup> Вж. Фиг. 1.

обърнем внимание на всеизвестните розетки, които обикновено „служат“ за портал към отвъдното. Те символизират Божествената светлина и представят красотата и трансценденцията на Божието творение, но в този Константин-Константинов разказ те са видени само като зловещи и *озъбени*. Ето какво казва за функцията на тези елементи от сградата Мей Спанглър в книгата си „Париж в литературата, архитектурата и изкуството“: „Преминаването през портала на Страшния съд е, за да си напомним, че в крайна сметка ще бъдем съдени за греховете си. Чудовища чакат да ни сграбчат, да ни оковат, да ни сварят и да ни причинят възможно най-много страдания. От другата страна, витражите носят радикално различно послание на хората: славната светлина тържествува над материята, извисявайки духовното преживяване, което насърчава по-директна комуникация с Бог“ (Spangler/Спанглър 2018: 72)<sup>11</sup>. Героинята от разказа само наблюдава портала отвън, и то съвсем за кратко. Тъй като е предвидено розетките да бъдат наблюдавани отвътре, те представляват специфичен израз на опозицията вътрешно – външно, материално – нематериално. Нематериалното, божественото е недостъпно за младата жена. За нея „радикално различното послание“ на розетките остава изцяло скрито, невидяно и неразбрано. За пореден път единственото ясно, различително и най-вече осъзнато е страшното, ужасяващото.

Нека се насочим обаче към това какво внушават, как функционират тези елементи на града в текста на К. Константинов. Откриваме, че символите на християнското са с обърнат знак – църквата като че ли вместо седалище на епископа се е превърнала в седалище на демоничното, вместо да е устремена нагоре, към Бог, клюновете на птиците висят надолу, към подземното, сякаш църквата се опитва да постигне не Бог, а Дявола. Движението на героинята представлява непрестанно преминаване на граници – буквално, в пространствен план, а и морално. На първо място тя напуска родината, а всяко едно напускане на временния дом<sup>12</sup> е прекрочване на границата на така или иначе малко познатото. Разходките, минаването по моста, навлизането в пространството на ресторанта и на заведението, престъпването на парапета – всичко това са постоянни прояви на преминаване на граници. Пътуването на платформата е особено състояние на пребиваване на самата граница. Що се отнася до морално-етичните граници –

---

<sup>11</sup> Преводът е мой.

<sup>12</sup> Вж. Душкова 2013:76-80, където тя обособява като отделен тип пространство временния дом и привежда множество примери от творчеството на К. Константинов, на база които прави генерални изводи за авторовата поетика.

героинята ги престъпва отчасти и доброволно, но все пак по-скоро е и „принудена“, зашеметена, подведена и подмамена да ги престъпи с лъжливото убеждение, че това е неин осъзнат избор. Както пространствено, така и духовно се завихря едно стремително движение надолу само за да може в края на творбата то да бъде рязко повторено вече за последен път.

Но засега стремежът надолу продължава – „имаше чувството [...] – че се движи в някакви глухи, дълбоки, потайни низини“ (КК/КК2), но не само пространствено, а и морално – „неизвестни закони [...], абсолютна, дръзка свобода [...], неясни влечения, съвсем нови, лукаво-усмихнати, които се преструваха на обикновени човешки мисли“ (КК/КК2). Сякаш героинята вече не е в пространството на града, на света, на цивилизацията, а в някаква адска картина на греховността, своеобразен Анти-Едем, в който тя не остава само наблюдател – бива привлечена и като участник. Съзнанието ѝ бива отровено, тя е неспособна да се съпротивлява, защото злото, демоничното са по-силни от нея. А и защото най-трудно е да се противопоставиш на самия себе си: все пак всички нейни действия и избори до момента са нейни собствени, самостоятелни решения. Тя сама си построява и се изгубва в своя халюцинационен модел на света или по-точно в собствения си Ад, в който времето и пространството размиват границите си и се сливат. Всеки „опит“ за връщане към рационалното битие, за излизане от инферналната картина е безсмислен и невъзможен. Градът започва да развива все по-голяма аудио-визуална прилика с кръг на Ада. Правдоподобно би било да кажем, че на моменти като че ли не сме водени от Константин-Константиновата героиня, а от Данте. Разликата е тази, че тя подсъзнателно, сама за себе си е и Поета, и Вергилий.

Знаците за растящото напрежение и за предстоящата кулминация продължават тенденциозно да повишават честотата и интензитета си: „спря пред голям огнен надпис:...“ (КК/КК2). Внезапно давенето в отровното море от халюцинации бива прекъснато. Противодейства му почти идиличното описание на обстановката в заведението – светло, просторно, топло, приветливо, спокойно – като един спасителен „щастлив остров“ (КК/КК2) наред външния ад. Самоизмамно обаче се оказва цялото това настойчиво внушение за запазени чистота и хармония. Привидният райски облик на заведението: „щастлив остров, окъпан в лъчи и музика“ (КК/КК2) – реално е един мираж, поредната халюцинация, създадена от героинята поради собствената ѝ потребност да се почувства спасена и защитена: „още по-недействителен сред останалия свят“, тя като че ли е едновременно пред и зад двойно огледало.

Доста бързо тя бива изместена от позицията на (макар и сляп) всевиждащ персонаж и вместо нея зад двойното огледало се оказва ехидният мъжки глас. Още преди гласът „да придобие форма“ и да получим описание на притежателя му, сме подтикнати да го мислим като поредния знак за демоничното: акцентът върху материалното, върху усещанията, особената аналогия със забранения плод. Появата на външното описание категорично затвърждава принадлежността на този персонаж към демоничното, дори бихме могли да търсим основания не просто за принадлежност, а за израз на демоничното, да гледаме на него като на самото демонично в човешка форма. Основания за това ни дават външните му атрибути – бастунът, пръстенът, костюмът, както и физическите му характеристики – бледо лице, слаботелесна фигура, дълги хищни пръсти, изпъкнали, „жълтеникаво-лъскави“ очи с огромни зеници. Студените очи, начинът, по който пълзят по жената, по който съвсем пряко я измерват, тънкото, дълго и гъвкаво тяло, прилепналият зеленикав костюм – всичко това изгражда един завършен змийски облик. Сякаш змия от по-рано пресъздадената от текста градина, част от картината на демоничното градско пространство, е последвала героинята и я примамва, като едновременно с това я и измерва, за да подготви захвата на откачената си челюст. Няма как да не обвържем змийския облик на мъжката фигура с библейския разказ за грехопадението. Външният му вид, както и влиянието, което оказва върху жената, са доказателства за демоничната му природа. Както М. Душкова много правилно отбелязва (Душкова/Dushkova 2012: 135) – описанието на мъжа, и най-вече на ръцете му, е метонимия на самия него – властен, хищник, демон. Реакцията на дамата е напълно предвидима и логична особено ако вземем под внимание природата на съществуването до нея – жената е неспокойна, нещо у него я отблъсква, но едновременно с това я и привлича – тя изпитва любопитство; от раздражение и дръзка готовност за борба през инстинкт за самозащита състоянието ѝ се свежда до „покорна безпомощност“ (КК/КК2). Същото е описано да се случва и със самия град малко по-рано – той **сам** се оставя на мъглата да го погълне: „Градът се бе изоставил окончателно на коварната лепкава прегръдка, примирен, едва ли не доволен от това неочаквано и тъмно отдаване“ (КК/КК2). Това води до неговото заличаване – „Всъщност нямаше град, а само късове от улици, здания...“ (КК/КК2). Нека не забравяме, че с появата на мъжа се завръща и хладината на мъглата отвън – с течение на времето все по-напираща да проникне през прозорците – която категорично определихме за проявление на демоничното.



Освен външността на мъжкия персонаж и особеностите на мимиките, погледа му, движенията на тялото му в пространството, за влиянието, което той оказва на героинята, допринася и звуковата картина – гласът му и музиката, изпълваща заведението. Гласът му – дрезгав и сочен, създава у нея напрежение, но и своеобразно удоволствие. Подобно на много демонични персонажи той има опияняващ ефект за съзнанието ѝ. Двата момента, в които е обърнато внимание на музикалния фон, са от ключово значение. Първият е точно когато героинята прави опит да анализира цялостното въздействие на господина и да не се поддаде на дразнещия му маниер. Тогава тя осъзнава, че звучи Равел<sup>13</sup>. Вторият момент, който потвърждава демоничния характер на музикалния фон, е описанието на екзотичната музика на оркестъра, изкусно сравнена с мелодиите на змиеукротителите. Сякаш змията в костюм си е поръчала музика по свой вкус. По-късно текстът ни дава основание да твърдим, че гласът на мъжа оказва върху жената същото въздействие, което и пунгите<sup>14</sup> върху змиите. Важна особеност тук е, че мелодиите, също както и гласът на мъжа, имат пристрастяващ ефект за героинята. Оркестърът спира, но тя продължава да преповтаря мелодията в ума си. Настъпателно, кратките фрази на мъжа и музиката на оркестъра се редуват така, че жената постоянно да бъде „атакувана“.

Манипулацията на съзнанието ѝ продължава дори на най-повърхностно, физиологическо ниво – с нарастването на броя на коктейлите се стопява и стремежът ѝ да се бори срещу натрапващата се власт на мъжа. От голямо значение за нас е реакцията на прелъстителя спрямо тоста, вдигнат от жертвата му – „За утре заран!...“ (КК/КК2).

<sup>13</sup> Не се конкретизира какво точно от *френския* композитор, но от особеностите на описанието можем да твърдим, че най-вероятно става дума за всеизвестното „Болеро“ на Равел, премиерата на което се е състояла на 22 ноември 1928 г. в парижката опера, откъдето можем да заключим, че действието на разказа се развива през тридесетте години. С характерното си наслояване на мелодиите, непрестанното кресчендо и постоянната реоркестрация на темата „Болеро“ успява да задържи интереса на слушателя. Нарастващото напрежение се дължи и на контраста между непроменливия ритъм и „експресивната вокална мелодия, опитваща се да се освободи“ (Mawer/Мауър 2016: 223). Равел споделя, че „Болеро“ е „вдъхновена“ от машините във фабриката на баща му и берсус, който майка му някога му пеела, за да го приспи. Американският философ Алън Блум излага тезата, че поради аналогия със сексуалния ритъм на рока, „Болеро“ е единственото познато и харесвано от младите хора класическо произведение (Вж. Bloom 1987: 73).

<sup>14</sup> Музикалните инструменти, с които се хипнотизират змии.

Издавайки главата си напред и фокусирайки се върху нея, хищникът сигнализира, че очаква следващото движение на жертвата. Описаните до този момент състояния, подобни на халюцинации, вече взимат връх в развитието си и се достига до етап, в който връзката с реалността е почти изгубена.

По волята на хипнотизиращия глас двойката се спуска надолу, в подземие на заведението. Обстановката е абсолютно контрастна. За разлика от горното ниво, долу е глухо, безлюдно, героите са почти сами. Стихията на огъня и всички нейни алюзии са заменени с тези на водата. Цветовата гама окончателно преминава от спектъра на топлото в този на студеното – вместо огнено, алено, жълто преобладават синкаво, зеленикаво, сребристо, **мораво**, лазурно. Преходът от предишното адско огнено пространство на града към студеното, подводно пространство на подземие е рязък, но разкъсан от появата и интеракцията с демоничната мъжка фигура.

Докато двойката слиза надолу към контрастното на външното пространство подземие, виждайки отражението в огледалата, жената вече свободно флиртува с непознатия, който, от своя страна, окончателно я е сграбчил – буквално и преносно. Категорично – мъжът вече се е сдобил с емоционално и физическо надмощие над жената. Финално отново се акцентира на змийската му природа: уловил жертвата си, той започва едно движение на обвиване – „после дълго и старателно почна да обвива шията си с шалче и да се облича“ (КК/КК2).

Редно е да отбележим, че в изданието „Избрано“ от 2019 г. липсва реплика на жената, най-вероятно премахната лично от автора, която откриваме във второто издание на сборника. Малко преди да напуснат заведението, тя се обръща към мъжа и го пита: „Как ме намери?...“. последвано от присъстващото в късното издание възклицание: „Никога не вярвах, че това може да ми се случи!“ (КК/КК2). От една страна, премахнатата реплика създава усещането, че мъжът не е съвсем непознат, но пък от друга, авторът безпрекословно е уточнил – „Усмивната като в сън, тя гледеше всички поред и всички ѝ се струваха отдавна познати и близки“ (КК/КК2). Оттук бихме могли да направим извода, че липсващият въпрос е само доказателство за надвитото женско съзнание, окончателно предало се на олицетворението на демоничното<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Втората открита редакция на текста също семантично подчертава мотива за жената – жертва:

„– Но, драга госпожо, контрабандистите...“ (КК/КК2) бива заменено с „– Но, драга госпожо, ние, браконьерите...“ (КК/КК4)

На заранта, под ударите на *шевната машина*, но вече с нова мелодия<sup>16</sup> – тази на песента „Dans mon cœur“ от филма „Завръщане по заран“, 1938 г., героинята преминава последната граница, отвратена от себе си – „Пребиваването в този град се превръща в смърт и в ново раждане“ (Стойнова/Stoyanova 2022: 154). Ако разгледаме по-подробно сюжета на филма, ще открием известна, макар и повърхностна близост в действията на двете жени. И двете биват примамени и завихрени в греховността на големия град. И ако Анита успява да намери изход и всъщност да бъде спасена от мъжката фигура-символ на урбанистичното, то безименната героиня на „Седем часът заранта“ е неспособна да излезе от кризата, в която е поставена – доколкото от демоничния мегаполис, дотолкова и от самата себе си като до голяма степен изграждаща демоничния облик на града. Можем да направим извода, че една част от символите и картините на демоничното, които открихме и анализирахме, са следствие от емоционалното състояние на младата жена, осъзнаваща слабостта си, едва ли не плод на въображението ѝ. Ако обаче познаваме творчеството на К. Константинов, посветено на различни европейски реалии, ще знаем, че това не е единствената истина, защото всяко градско пространство има своите собствени лица, включително и демонични. Париж, като внушително с мащабите си и тайнствено по природата си *световно* пространство, също не е изключение: „Защото като всеки голям град Париж няма само едно лице, и дори да бе само едно, то не беше без петна“ (КК/ККЗ). Видяла демоничната страна на града, а и на вътрешния си Аз, Константин-Константиновата героиня става свой собствен съдник. Тя сама взема решение „каква да бъде присъдата“ ѝ. Мечтата ѝ не се сбъдва точно така, както тя би искала, но новото начало е факт, цикълът се затваря и завърта отново.

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Bloom/Блуум 1987:** Bloom, Allen. *The Closing of the American Mind*.

New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1987

<<https://iwcenglish1.typepad.com/documents/14434540-the-closing-of-the-american-mind.pdf> >, 10 септември 2023.

**Ганчева/Gancheva 1987:** Ганчева, Б. За композицията в разказите на Константин Константинов. // *Език и литература*, 1987 г., N3, 79 – 85 [Gancheva, B. Za kompozitsiyata v razkazite na Konstantin Konstantinov // *Ezik i literatura*, 1987, N3, 79–85.]

<sup>16</sup> Срв. по-горе упоменатата история на създаване на „Болеро“ и по-конкретно вдъхновението, дошло от ритъма на шевните машини (13. бел.).

- Guilmin, Leconte/Гилман, Льоконт 1931:** Guilmin, L., Leconte, A. *Plan des lignes d'Autobus de Paris*  
< <https://www.trussel.com/parismaps/lec037.htm> > 10 септември 2023 г.
- Душкова/Dushkova 2012:** Душкова, М. *Semper Idem: Константин Константинов. Поетика на късните разкази*. Русе: Лени-Ан, 2012. [Dushkova, M. *Semper Idem: Konstantin Konstantinov. Poetika na kasnite razkazi*. Ruse: Leni-An, 2012.]
- Mawer/Моуър 2016:** Mawer, Deborah. *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and interpretation*. New York: Routledge, 2016.
- Стойнова 2022:** Стойнова, Н. *Украци и гримаси*. София: Парадигма, 2022. [Stoyanova, N. *Ukrasi i grimasi*. Sofia: Paradigma, 2022.]
- Spangler/Спанглер 2018:** Spangler, May Peyron. *Paris in Architecture, Literature, and Art*. New York: Peter Lang Publishing, 2018, 1 –88  
<[https://www.academia.edu/35619799/Textbook\\_for\\_Paris\\_in\\_Architecture\\_Literature\\_and\\_Art\\_](https://www.academia.edu/35619799/Textbook_for_Paris_in_Architecture_Literature_and_Art_)>, 10 септември 2023.

## ИЗТОЧНИЦИ

- КК/КК1:** К. Константинов. *По земята*. София: печ. С. М. Стойков, 1930. [К. Konstantinov. *Po zemyata*. Sofia: S. M. Stoykov, 1930.]
- КК/КК2:** К. Константинов. *Седем часът заранта*. София: Хемус, 1945. [К. Konstantinov. *Sedem chasat zaranta*. Sofia: Hemus, 1945.]
- КК/КК3:** К. Константинов. *Път през годините*. София: „Захарий Стоянов“, 2015 [К. Konstantinov. *Pat prez godinite*. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2015.]
- КК/КК4:** К. Константинов. *Разкази и повести. Избрано*. София: Колibri, 2019. <<https://kweekly.bg/publication/3490> >, 10 септември 2023 [К. Konstantinov. *Razkazi i povesti. Izbrano*. Sofia: Kolibri, 2019.]