

Много преди Е. Л. Доктороу да синкопира своята проза в „Рагтайм“, Шкворецки още през 60-те години написа „Записки на бенораскофониста“, в които приложи композиционните възможности на джазовата музика спрямо литературната структура. В художествения език на чешкия писател джазът, сленгът, нестереотипният начин на живот преобръщат текстово заострените модели, като по този начин са продължени важни новаторски тенденции от междувоенния авангард.

С литературната си дейност и творчество Йозеф Шкворецки е от тези източноевропейски писатели, които много преди премахването на идеологическите бариери, спомагаха за пренасянето, изразяването и включването на импулси от славянските литератури в световния културен контекст.

Иван Павлов

## ЙОЗЕФ ШКВОРЕЦКИ

### МИСЛИ НА ЧИТАТЕЛЯ НА ДЕТЕКТИВСКИЯ ЖАНР

(ЕДГАР АЛЪН ПО,  
ИЛИ  
КАК ПОЕЗИЯТА РОДИ ДЕТЕКТИВСКОТО ЧЕТИВО)

„Моят ужас не идва от Германия,

а от душата ми.“

(Едгар Алън По)

В онези стари времена, когато величието на преподобните отци все още беше на почит, отец Мелуон вдигаше пръст към паяжината на тавана в класната стая и с ласкав, но строг глас ни предпазваше от грехове. А светът беше пълен с тях: от невинното изричане на неприлични думи, през загубата на уважение към родителите, та чак до границата, зад която се простираше адът — убийството. Тогава, когато всяка неделя наблюдавах чудния контраст между черните обувки с връзки и мистичната бяла дателена одежда на преподобния отец, който вдигаше тайнствения потир към готическата розетка на цветния прозорец, всичко ми се струваше реално и нереално, а в библиотеката на моя баща, зад съчишенията на Алоис Ирасек стоеше цяла редица от книги, подредени от Дявола. Преподобният отец Мелуон ни предпазваше от такива книги. И когато веднъж намери под чина на Воценил, син на бедна вдовица, полуразпаднало се томче с подлисе „Детективът Бенкс“, той го изправи до стената. Четенето на такива книги беше всъщност „съучастие в престъплението след извършването му“, участие в греха на всички грехове, участие в убийството. Може би затова пъстрата редица в библиотеката на баща ми ме привличаше, но аз никога не се поддадох на изкушението. Знаех, че Дяволът е виртуоз на „сладките съблазни“.

Сякаш самото убийство беше родило тези книги. Тогава дори не предполагах, че можах и да предполагам, че в действителност те са родени от нещо съвсем друго, от нещо много по-трагично: от страстния копнеж по нещо, което изплъзващите се от контрол обстоятелства попречи на болния и нещастен мъж от друго столетие и от друга страна да постигне; че са родени от отчаянието, от мечтата, от жестокия живот, който, за да се откупи, дари на света жестоката красота; че са родени от началото на всички начала — от поезията.

Може да звучи парадоксално, но създателят на първия детективски разказ е бил почитател на парадоксите. През месец април на 1841 година в списание с характерното за епохата очарователно и дълго заглавие „Списание на Греъм за дами и господа“ (Graham's Lady's and Gentleman's Magazine) излизат „Убийствата на улица Морг“. Ако се доверим на интерпретацията на Хауърд Хейкрафт, голям познавач и историк на детективския жанр, това всъщност е резултат от моралното падение, изтрезвяването и доброто намерение на редактора на списанието — поета и разказвача Едгар Алън По. Впрочем — малко преди това за „системно пиянство“ той е бил уволнен от списанието за господя на Бъртън и се озовал в положението на пропаднал грешник. Тогава при

него идва „добрият“ господин Грѐм с предложение за ново място. Но Грѐм поставя условие — По трябва да се отрече от демона на пиянството и да тръгне по пътя на целомъдрието и разума. По, който постоянно се колебае между крайностите на въдушевлението и отчаянието, с благодарност приема предложението. И още нещо: той тръгва по пътя на целомъдрието разум не само в живота, но и в литературата! За него, романтика, литературата не се различава от живота дори и когато тъкмо неговият тип литература може да ни се стори чиста фантазия. За него тя е много по-малко съзнателна проекция на самия себе си; на това, с което действително е живял в света на красивите слова. И сега, по този нов път на истината, той напуска безразсъдните си герои от „Сърцето избличава“ и „Черната котка“ и стига до онова олицетворение на целомъдрието разум, анализа и дедукцията, до този човек, който живее чрез наблюдението и логиката, до кавалера Огюст Дюпен, първият голям детектив в световната литература. „Вместо да се увлича от уродливостта на престъплението, пише Хейкрафт, новият герой упорито го преследва.“

Преследването не продължава дълго — само в три разказа. Също както По и Дюпен се стреми страстно към нощта, обича нейната магия и след три приключения отново се потапя в тъмата на забвението. Разбира се, той ще изплува от нея отново — под различни имена и в хиляди превъплъщения, но това ще стане много по-късно, когато създателят му вече отдавна ще е погълнат от голямата нощ на смъртта.

Особеното е в това, че в делириума на добрите намерения По е могъл да се обърне към уважаваните жанрове, като е имал под ръка богат избор. В разцвет е бил нравоописателният разказ за разкаянието на пияниците. Пишли са се с пълна пара църковни призови за добродетели, илюстриращи случки от живота на развратниците, върнати с помощта на Исус Христос и непорочната Дева отново към добро и порядъчен живот. Цъфтели църкви и секти и гримираните проповеди били също любимо четиво, както макабричната литература, с която По се прехранявал чак до краткото си завръщане в лоното на нравственото. Достатъчно би било например да придаде на макабричните произведения лека педагогическа окраска.

Но По не прави нищо подобно. Вместо това изменил напълно нов жанр. Защо? Какво го навежда на мисълта да въвлъчи замислената борба срещу злото в самия себе си, в разкази за престъпление, с които дотогава се занимавали единствено литавалите\* и някакви доисторически съдебни хроники, в които изобщо не ставало въпрос за това, как е бил заловен престъпникът?

Отговора ще открием в област, където най-малко бихме очаквали да го намерим — в своеобразната поетика на По, в начина, по който създава стиховете си.

Ако в личния си живот По е бил ирационален слабохарактерен човек, който постоянно се поддава на неконтролируемата си страст, в изкуството той е студен рационалист — поне доколкото се доверяваме на трите му есета „Поетичният принцип“, „Разумно обяснение на стиха“ и „Философия на композицията“, в които формулира своите принципи и представя опита си.

„Стихотворението — казва той — не възниква от никаква тласък на мистична, случайна инспирация, а е плод на рафиниран рационален размисъл, хладнокръвно насочен към постигането на колкото се може по-голям ефект върху читателя.“ За да не бъде голословен, той илюстрира тезата си (за съ време нийците му несъмнено тезата е изглеждала провокационно цинична) с анализ на собственото си известно стихотворение „Гарванът“:

Според автора, генезисът е следният: първото разсъждение се отнася до големината, защото от нея зависи въздействието — стихотворението трябва да бъде толкова дълго, че да може да се прочете на един дъх; според него идеална е големината от около 100 стиха („Гарванът“ съдържа 108 стиха). Следващото разсъждение ограничава сферата на поезията в областта на красотата и като основен тон се определя скръбта. Може би не е нужно да подчертаваме романтическите и субективните корени на тези канони. За да изрази най-ярко тъжната красота, По решава да използва като техническо средство рефрена, и то идеалния рефрен, който се състои от една дума. По звукоподражателни причини избира думата *nevermore* (никога вече). Въздействието на рефрена обаче зависи от монотонността, която в устата на човека звучи неестествено, изкуствено. По решава, че рефренът няма да се изрича от човек, а от животно, което говори, от птица, от гарван. Сред това пристъпя към въпроса за най-тъжния сюжет и отрежда смърт на героите си. Разсъжда-

\* Литавал — сборки от разкази за известни криминални случаи, създавани през XIX в.

вайки относително най-печалната смърт, той решава това да бъде смъртта на красива жена, където мотивът за смъртта идеално се свързва с мотива за красотата. За разказвач в стихотворението определя този, който най-силно страда от смъртта на красивата жена — скърбящия възлюбен.

После започва работата си над стихотворението с това, че създава последния куплет, при което изхожда от принципа, че именно в този куплет неведнъж може, произнасяно механически от уста на птицата, трябва да предизвика максимална печал. Той прави рефрена отговор на въпроса на възлюбения, дали някога, например в рая, ще се срещне със своята мъртва любима. И едва след това създава останалата част на стихотворението, отзад напред, при това — както казва — постоянно е бил готов да намали въздействието на която и да е строфа, предхождаща последната, дори и да е станала по-сполучлива и да се е проявила като по-ефективна, отколкото края на стихотворението. По този начин с наистина спартанска дисциплина той подчинява на априорно установения краен резултат всички сили на гениалния си талант.

Не е толкова важно, дали наистина „Гарванът“ е възникнал по този начин или това е конструкция, изградена допълнително от любителя на мистификации, който се стреми съзнателно да провокира читателите филистери с нападки срещу вкоренените „свещени“ понятия. По-важно е това, че По изобщо разсъждава по този начин и че същите принципи, изглежда, прилага и в разказите си. Там те се проявяват като израз на съвършено овладяване на техниката на разказване, която по това време издава най-популярния прозаичен жанр — макабриния разказ на ужаса — от равнището на естивното гъделичкане на нервите до сферата на елегантното и поетически вълнуващо изкуство.

Като в поезията, така и в разказите си По, изглежда, върви от зад на пред — определя крайния ефект, а след това конструира действието. Този рационален метод му позволява да стане може би първият голям американски литературен критик, който измерва техническите средства на разказване с тяхната определена цел. Той успява например да изтъкне и правилно да оцени гениалните разкази на Хоторн и, обратно, безмилостно да разнищи произведенията на сензационно-макабринните драскачи (не че никога не би сгрешил; съществено е това, че никога не греша в случай от принципно значение). Това му дава възможност да извърши такава смела постъпка, каквато е критиката на композиционно-техническите недостатъци на невероятно популярния по това време Чарлз Дикенс и дори да извърши хусарска атака — обърнете добре внимание — въз основа на анализа на сюжетните мотиви в първата публикувана част на романа на Дикенс „Бърнаби Рейдж“, излизаш с продължение, отгатава още преди публикуването на следващите части точното развитие на действието и развързката на целия роман.

Но това е само между другото, макар епизодът с „Бърнаби Рейдж“ да е показателен. Нека запазим добре в паметта си обърнатата техника на По, движението от зад на пред. „Чарлз Дикенс — пише По в своята „Философия на композицията“ — в писмото, което лежи пред мен, ме предупреждава: Между прочее, съзнавате ли, че Уилям Годуин е написал своя „Калейдоскоп“ отзад напред? Най-напред оплед героя в мрежата на трудностите, от които се състои втората част на романа, и едва след това се опитва по някакъв начин в първата част да обясни как се е стигнало до това“.

Нека запазим в паметта си името на Чарлз Дикенс и да се замислим. Основната за По аксиома относно композицията на художествената творба е движението отзад напред, от края към началото. На какво това в същността си дедуктивно движение отговаря в живота, в човешката практика? Да, разбира се, естествено че на работата в полицията, която разследва убийството. И тук крайт на трагедията е даден — убийтът. Полицията има за задача да установи каква верига от взаимовръзки е довела до този „краен ефект“.

А това същевременно е конструктивната техника на детективския роман. „Сериозният“ роман може, и дори успешно, да възникне без предварително грижливо обмислен план, без основа. За това свидетелствуват цяла поредица от изказвания на писатели: например описанието на Джон Голсуърти за това, как се е появила „Сега за Форсайтови“ изпод ръцете му ден след ден. Работата от изминалия ден след сутрешното прочитане го вдъхновявала за по-нататъшното развитие на сюжета, без да знае точно докъде най-накрая ще стигне. Опитът на Голсуърти забележително съвпада с твърдението на някакъв критик от романа „Измисли си това сам“ на Рекс Стаут, според който „романописецът трябва само да измисли героите и след това да ги остави те сами да развият действието и конфликта“. Стаут още добавя: „Хрумна ми, че детективът, който работи върху слу-

чая, не може произволно да го измисля. Неговият случай вече е измислен.“ „Създаването на сюжета“ на реалното убийство е желязно, каузално отношение от причини и последици, които водят към точно известен резултат. Затова да се оставят героите, издирващи престъпника на фиктивното убийство, сами да развият действието и разpletат конфликта (за разлика от изключението, което само потвърждава правилото, каквото е Реймънд Чандлър, който признава, че понякога сам не може да разplete добре своите случаи) е напълно невъзможно. Авторът трябва предварително да подготви това, което наричаме негатив, т. е. точна конструкция на престъплението, точен план на това, което е станало преди откриването на трупа. Трябва да подготви карта на действията на убиеца, върху която след това да постави точките, с чиято помощ негативът във вид на „следи“ ще проникне в позитива, т. е. в собствения разказ на романа, описващ издирването на неизвестния престъпник, което най-накрая ще се влее в разрешаването на случая или в реконструкцията на негатива. Тя много често е представяна в свързан разказ, каквито са познатите заключителни слова на мосью Поаро в присъствието на всички участници и на престъпника.

Надявам се, че нещата са ясни. Композиционната техника на По, приложена отначало само в поезията и в чистия разказ на ужаса, с нейните фантастични, априорно установени ефекти напълно естествено под влияние на описаните обстоятелства най-накрая го довежда до детективския разказ с неговия много по-малко фантастичен краен ефект (също априорно установен) — извършеното престъпление.

Следователно в този смисъл поезията ражда детективското четиво.

Естествено, тук се чувствава и въздействието на други увлечения на По, и влиянието на действителността. Без съмнение По е познавал романтичната автобиография на Франсоа Йожен Видок (1775—1857), един от първите детективи на френската полиция, издадена през 1829 година, а може би и мемоарите — „Бегачите от Боу Стрийт“, предшественици на по-късния Скотланд ярд, които в Англия започнали да излизат още от 1827 година. В „Убийствата на улица Морг“ изрично се споменава за Видок, но забележете, това споменаване в същото време е критика: „Видок на пример беше предвидлив и упорит човек. Не притежаваше обаче научно мислене, бързината при издирванията винаги го принуждаваше да греша. Видок поднасяше предмета твърде близо до очите си и той изопачаваше външния си вид. Вероятно забелязваше необикновено ясно едно-две неща, но при това неизбежно губеше цялостния поглед към въпроса“.

Това казва кавалерът Дюпен. Затова да се отъждествява Видок с Дюпен, както правят някои литературни историци, да се открива в него реален образец за героя от разказа на По, означава само да се затвърди непознаването на личността на По и чудните качества на писателското „аз“ изобщо, което и при автори много по-слаби от По, компенсиращи неуспехите в живота си с литературата, неудържимо прониква в литературните герои.

Впрочем истинският Видок стои само на няколко крачки от образования кавалер. Син на беден пекар, след пълната си кариера на крадец, циркаджия, скитник, каторжник и майстор на бягствата от затвора той остава на разположение на току-що образуваната полиция във Франция, заради което е амнистиран за всички свои минали престъпни деяния. Видок бил наполовина детектив, наполовина изпълнявал ролята на „бияч“. Той използвал познанията си в престъпния свят и неговото доверие за събиране на информация и изобличаване на престъпниците. Хвалел се, че за 18 години работа в полицията поставил зад решетките около 20 000 души, а мемоарите му са смесица от истина, полуистина и фантастични измислици. Много преди По те вдъхновяват Дюма и в безразсъдните постъпки на мускетарите не е трудно да се открие влиянието на бурни приключения, описани в автобиографията на Видок.

Дюпен — това безспорно е самият По. Той олицетворява любимите размисли на По за издигнатостта на аматьора джентълмен над плебейските професионални разсъждения, плъзгачи се неизбежно по изтърканите коловози на конвенцията, които не водят до никаква цел. „Ако трябва — както отбелязва Хейкрафт — да идентифицираме Видок с някого, то по-скоро ще го открием в непротивен портрет на prefecta Г. от „Откраднатото писмо“, който се отличава с нова усър-

\* Е. А. По. Избрани творби. С., 1981, превод Борис Дамянов.

дие в разследването, свързано с неспособността заради детайлите да се види цялото и с неспособността да викине с професионалното си конвенционално мислене в разсъжденията на престъпника аматьор, което беше отличителна черта на Видок.

А ако потърсим живия прототип на Дюпен, от няколко възможни кандидати ще изберем Андре Мари Жан-Жак Дюпен, съвременик на По, който почти половин век заемал в постоянно променящите се режими във Франция след революцията различни отговорни длъжности. Той бил и плодовит писател; освен всичко друго е и автор на съчинение за френското правосъдие. Няколко негови творби били преведени на английски език, а една дори излязла през 1839 г. в Бостон. Имал по-малък брат, който бил известен математик и икономист. Следователно всичко свидетелствува за това, че тези братя са далечният първообраз на гениалния министър Д. от разказа „Откраднатото писмо“, който е склонен към извършване на престъпления и освен с политика се занимавал с поезия и математика. Той има брат, който също става известен в литературата.

И това вероятно е всичко, което По взема за своя детектив назаем от действителността. Иначе без остатък Дюпен е самият По или, казано по-добре, мечтата на По за самия себе си.

Следователно не е Видок. Той впрочем не би могъл да инспирира По за онзи химн на аналитическото изкуство, с който започва разказът „Убийствата на улица Морг.“ В най-добрия случай примитивността на методите на разследване на Видок, познати на По от мемоарите му, би могла да внуши на поета идеята да представи света така, както самият той би действувал, ако е не мястото на видоковците в този свят. Третият разказ на По „Тайната на Мари Роже“ е всъщност приложение на „надпоставената“ мисъл на гениалния аматьор Дюпен върху действителното престъпление, което по това време развълнувало цяла Америка, а именно убийството на Мери Сесилия Роджърс в Ню Йорк. По замаскирва престъплението с преместването му във Франция само до такава степен, че да избегне юридическите неприятности. За читателите е било напълно ясно за какво става дума. Според източниците апликацията била поне отчасти успешна и по този начин на По принадлежи първото място и в това отношение. Той е първият детективски автор, който е проверил способните си и в практиката.

Историята познава няколко случая, когато автор на детективски романи се реализира и на практика. Така например сър А. Конан Дойл след 16-годишно разследване доказал невинността на противозаконно осъдения немски евреи Оскар Слатер, а също се проявил добре и в други криминални случаи. Ърл Стенли Гарднър, борейки се против съдебните грешки, основава специално сдружение „Съд на последната апелация“, чиято работа в същността си е детективска, а Дашел Хамит дълги години е бил детектив по професия.

Но ядрото на нещата, източникът, мисълта са в неговата поезия, в специфичния механизъм на поетиката му, а не в прозата, не в четенето на питавали, нито в склоността към решаване на криптограми, която показва в съчинението си за криптографията, нито в акростиховете, които пише. Всичко това, смеем да твърдя, е било второстепенно. Център на неговата личност е поезията, а поезията е онази изчезнала област от трагичното изречение: „Обстоятелствата, които се използват от контрол, ми попречиха да развия поне веднъж в живота сериозния стремеж в една област, която при по-добри условия сам бих избрал.“

И така, вече всичко е в този тъмен майстор на нощта: той е Канонът, той е Провиденieto и Законът, който стои над него и е даден от Дявола. Добре запомнете това, защото отново ще говорим за него.

По е написал общо пет детективски разказа: „Убийствата на улица Морг“, „Тайната на Мари Роже“, „Откраднатото писмо“, „Златният бръмбар“, и „Убиецът си ти!“ според Дороти Сейърс; други смятат за истински детективски само трите разказа, в които се появява Дюпен. Който ги прочете, ще открие незаличими следи, отпечатъците от гениалните пръсти на По във всички следващи произведения: от Емил Габорйо та чак до Едмънд Криспин и до най-съвременните начинаещи писатели.

Огюст Дюпен е не само първият голям детектив сред цялата плеяда последователи, но в неговата личност се съдържа и основното качество на типа — ексцентричността. „Съвсем без забрани се подчинявах на неговата безумна ексцентричност“ — казва безименният приятел на Дюпен. „При първия блясък на утрото затваряхме тежките капаци на нашия стар дом и запалвахме две тънки и силно напарфюмирани свещи, които пръскаха мътна, призрачна светлина. С тяхна помощ се от-

двама на мечти, четяхме, пишехме или беседвахме, докато звънът на часовника не ни предупредяваше за настъпването на истинската тъма. И тогава, ръка за ръка ние поемахме по улиците. . .”  
Атмосферата на ексцентричността е свършена. Достатъчно е да останем при най-деличното от деличните неща — в жилището на детектива, и ще преброям на пръсти, колко от славните ченгета в литературата живеят като детективите от самия живот. Вземете само стаята на Бейкър Стрийт 221В, този ексцентричен склад на стари вестници и вехтории, в който госпожа Хъдън напразно се опитва да сложи някакъв ред, и си припомнете неговия обитател, който се бори срещу сивотата на живота с морфин. Или да вземем жилището на Лекок, което прилича по-скоро на театрален гардероб с плюшена възглавница до огледалото, върху която с карфици са обозначени имената на търсените престъпници; или дома на Фламбо в стил рококо, който е пълен с аркебузи и ценни предмети от Изтока и украсен с бутилки италианско вино. . .

Към каталога на ексцентричностите ще се върнем отново. Засега с Дороти Сейърз ще си припомним следващите елементи, които се срещат у По и досега представляват основата на детективския жанр. Няма да преувелича, ако кажа, че те изчерпват почти целия арсенал от детективски трикове. Преди всичко това е проверената формула на „диалогична осцилация между гениалния детектив и неговия ограничен спътник“, която изпълва читателя със задоволството, че освен него самия и никой друг е още по-безпомощен пред лицето на тайната: Шерлок Холмс и д-р Уотсън, Хоно и господин Рикардо, Фило Ванс и С. С. ван Дайн, отец Браун и Фламбо, мосьо Поаро и капитан Хеслингс, Нируо Улф и Арчи Гудуин — всичките те и много други не са нищо друго освен варианти на двойката Дюпен и разказвача без име, в която, разбира се, няма отново нищо друго освен подношния принцип на контрастната двойка Дон Кихот и Санчо Панса.

Следва ситуацията в разказа „Убийствата на улица Морг“, обозначена днес с технически термин „Тайната на затворената стая“, т. е. стая, затворена отвътре, от която не може да се избяга, но където въпреки това е намерен труп без престъпник. След това следва цяла редица от мотиви: мотивът за ограничената полиция, която поради неспособност или от небрежност пропуска следи, открити по-късно от големия детектив, или пък въз основа на тях прави фалшиви обобщения и ръководена от фикс идеята за характера на престъплението или за престъпника, вкарва в затвора невинни хора, като приспособява показанията им към своята натрапчива представа. През годините този мотив преминава в романтичната схема на борба на големия детектив на два фронта — срещу престъпника и в същото време срещу неспособната или пристрастена полиция. Достатъчно е да прочетете който и да е роман на Гардиър или Агата Кристи и, обзалагам се, че ще намерите всичко това там.

Също така ще намерите и мотива за неправилно заподозрения, който можем да вземем от разказа „Убийствата на улица Морг“ (задържането на Адолф Льо Бон) и особено от случая в „Убиецът си ти!“ С него е свързана и профанираната по-късно и по всякакъв начин изменена формула за най-малко заподозряната личност (безкористния добряк Гудфелю от разказа „Убиецът си ти!“). И най-сетне две основни аксиоми на класическия детективски разказ на По са особено съдържателни: първо, че след изключване на всичко възможно, трябва да се приеме за истина онова, което остава, дори и да е по-неправдоподобно; второ — колкото по-фантастичен изглежда случаят, толкова по-лесен е за разрешаване. Първата аксиома е теоретичното популяризиране на действията на Дюпен, което води до откриване на извършителя на убийствата на улица „Морг“, а именно — на орангутана, което ни се струва невъзможно, но при дадените обстоятелства единственото възможно решение. Втората е отрицание на професионалното мнение на полицейския префект от същия разказ и от разказа „Откраднатото писмо“, според който фантастичното престъпление разширява границите на възможните решения невероятно много и с това усложнява случая. Дюпен, изключително талантив аналитик, възразява, че малко хора са способни да извършат нещо фантастично и че, обратно, тъкмо най-обикновените престъпления могат да разширят невероятно границите на възможните решения.

Следователно По е законодател в истинския смисъл на думата. Останалите автори само формулират клаузите и допълненията към законите. Мисля, че едва ли бихме търсили аналог на таква проникновено влияние в „сериозната“ проза в сферата на реализма.

² Е. А. По. Избрани творби. С., 1981, превод Б. Дамянов.

Как е възможно това?

Може би тъкмо затова, защото в разказите си По не изобразява безкрайното многообразие на външния свят, а установената вътрешна действителност на своята мрачна и жадуваща за триумф душа. От тесните, но впечатляващи граници в тази област геният му изчерпва всичко, което може там да се намери. Действителното, отвратителното престъпление и неговите истински, разнообразни мотиви не го интересуват. По играе с комбинативните възможности на духа, който е единственото му оръжие срещу негостоприемния свят и с чиято помощ иска да го победи, както подробно пише в есето си „Еврика!“ Неговият „ужаст не идва от Германия<sup>4</sup>, а от душата“, престъплението му не от анализите на първите полицейски служби, а от стремежа на една самотна душа да победи престъплението на самото съществуване.

А нима мизерното съществуване на По беше нещо друго освен престъпление на света, извършено над един от тези, които му даваха смисъл?

Духът на По беше остро и привлекателно оръжие. Когато по-малките от него автори и изобщо „по-малките“ автори се опитаха да овладеят не вътрешния свят на онова коренно престъпление, а външната действителност на престъплението в света, като я изобразяваха в художествено произведение, и когато се проваляха, тъй като изобразяването на света около нас е привилегия на малко хора, те откриха оръжието на По и с него „завладяха“ литературата. Или, казано с думите на Филип ван Дорън Стъри: „Също както книгопечатането, така и детективският жанр е бил усъвършенствуван само механично. В качеството си на творби на изкуството нито Гутенберговата библия, нито „Убийствата на улица Морг“ са били някога достигнати.“

## АПОЛОГИЯ

### ИЛИ

### ЗАВРЪЩАНЕ НА ДЕТЕКТИВСКИЯ

### ЖАНР КЪМ ПОЕЗИЯТА

„Винаги зависи от това, кой пише,  
по какви причини пише...“

(Реймънд Чандлър)

Когато някога през XIX век на брега на Вълтава се появили първите смелти жени в бански костюми, те дълго трябвало да обясняват на възмутените посетители на публични домове, че не става въпрос за аморален каприз, а за здравословен спортен интерес и че допирът на слънчевите лъчи до кожата е еднакво полезен както за женското, така и за мъжкото тяло. Първите спортистки са имали доста работа, докато докажат, че тяхната непонятна дейност с топката не е дело на дявола, което води към огрубяване на човешкия род, а здраве, полезна гимнастика, съвсем невинна игра.

Детективската игра има подобна, ако не и по-лоша съдба и до днес се натъква на предрасъдъци. Също както масовото разпространение на спорта, което само на теория създава специална разновидност — на спортист, който не може дори да ритне топката, но се ориентира безупречно във всички тънкости на играта, така възниква и убиецът на теория, запаленият детектив, специалистът криминалист, който, когато синът му свива портфейла, изгонва слугинята.

Запалянквшината освен много лоши качества има и едно добро: човек остава докрай верен към предмета на своята страст. И така, „детективското четиво се пише за чисто професионалната публика — казва Филип ван Дорън Стъри и с по-тих глас допълва — затова и не се развива“.

За съжаление трябва да признаем, че и аз чувствавам някаква нервна съпротива към „прогреса“ в тази област. „Нахлуването на Любовта, Хумора, Политиката и Социологията в детективското четиво изпълва почитателите му с гняв. Дайте ни големия детектив в чиста форма! — викат те. — Дайте ни Загадката, ключа към Тайната, Дедукцията и Решението — и оставете украсените дреболии! С други думи — дайте ни Шерлок Холмс!“

<sup>4</sup> Т. е. от немските автори на макабриски произведения и особено Е. Т. А. Хофман.

Да, има нещо вярно! Когато чета онези творби, пълни със заемки от други жанрове, каквито днес пишат Марджъри Елинхъм, Хилъри Уо, Сара Удс и други реформатори на загадката, които променят увлекателната игра в скучна сериозна работа, в мен се появява онези типична носталгия по добрите стари времена, така характерна за всяко реакционерство.

И какво, ако това дори не е реакционерство, а само копнеж за чистота на жанра, непокаварен от фалшива литературна амбиция, копнеж за идеал, който някога е бил достигнат, но след това забравен?

Или може би това е нещо друго, и то по-лошо? „За мен, както и за много други — започва есето си „Винювата енория“ (The Guilty Vicarage) В. Х. Один, — четенето на детективски книги е навик също както пушенето или пиенето.“ Има същите симптоми: „Първо — внезапно мощно избухващо желание — имам ли някаква работа, трябва да виждам да не попадне някаква детективска книжка в ръцете ми; щом започна веднъж да чета, няма да спра, докато не я прочета. Второ: избирателност на желанието — случката трябва да се развие според определени формули (много трудно чета, когато действието не се развива в английската провинция). И трето — преходност на желанието — щом дочета последната страница, веднага забравям случая и нямам желание някога отново да го прочета.“

Неприятно е, но така си е! Та нали по същия начин разсъждават и много други. „От авторите се изисква да повтарят старите формули — потвърждава мисълта на Один, Филип ван Дорън Стърн — защото за наркомана няма нищо по-неприсмеливо от промяната на наркотика. Оригиналността се потъпква, абсолютен господар е ортодоксалността.“

Тръпка ще преминат по гърба на читателя, когато осъзнае под чие влияние е изпаднал. Няма да му помогнат и приятните думи на професора от Колумбийския университет Харисън Б. Стийвс: „За мен детективските книги са наркотик, умерен стимул, който трябва да се използва, когато почувствувате понижаване на творческата енергия.“ Макар да ги произнася забележителен познавач на „сериозната“ английска литература, читателят ще започне да се кълне: „Никога вече!“, като се запознае и с аргументите на още по-известния есеист Едмънд Уилсън: „Четенето на детективния жанр е вид порок. По безразсъдство и не много голяма вреда той е някъде между кръстословиците и пушенето. . . . Едно от читателските писма, което получих като отговор на свои статии<sup>1</sup>, показва наркомана в най-чист и в най-безсрамен вид. . .“

Авторката пише, че е прочела стотици детективски романи, но изненадва с това, че „много малко от тях би препоръчала на други хора. Но въпреки това по-добре лошо криминале, отколкото никакво. Опитайте отново. Ако имате малко щастие, ще намерите книга, която да ви хареса и от която да се възхитите. След това и Вие ще се запалите“. Това писмо — допълва Филсън — възбуди кръвта ми: точно по този начин се насърчава поддал се на опиума новак, да не се разстройва, когато след първата дула започне да му се повдига“. Есето „Кой се интересува от това, кой е убил Роджър Акройд?“ (Who Cares Who Killed Roger Ackroyd) Уилсън завършва с думи, пробуждащи и гузната съвест на читателя: „На седемте автора — Сейбърз, Кристи, Хамит, Стут, Марш, Футръл и Чандлър, за които писах и някои от които са ми признателни, отново казвам: Приятелю, ние сме малцинство, но Литературата е на наша страна. В света има толкова хубави книги, които още не сме прочели, изследвали и познали, така че не трябва да скучаем с тези отпадъци.“

Може би не трябваше да цитирам това. Надявам се, че сега читателят няма да лиши завинаги своята библиотека от тези книги. Това би било преждевременно. Трябва да помним, че в литературата няма нищо окончателно, че възгледите се движат от една крайност в друга, оставяйки винаги истината някъде по средата, че са се изтъквали предимно субективните качества на автора,

<sup>1</sup> Уилсън, главен литературен критик на списание The New Yorker, публикува в него през 1944—1945 г. три статии срещу детективските книги. В тях той подлага на остра критика главно стила и психологичната в книгите на Сейбърз, Кристи, Хамит, Стут, Марш и Футръл. Единствено Реймънд Чандлър спечелва неговото великодушие. Романа му „Сбогом, моя красавице“ Уилсън прочел с удоволствие. Като тип писател той поставя Чандлър до Греъм Грийн (макар и под неговото равнище); естествено до него нарежда и Артър Конан Дойл. На него той посвещава цялата си последна статия, в която заключава: „Шерлок Холмс е литература на ниска степен, от която все пак не се срамуваме, докато неговите колеги днес изобщо не създават литература.“

отколкото обективните особености на жанра; че в продължение на повече от стогодишното си развитие детективското четиво е намерило могъщи застъпници и блестящи автори.

Известно е, че това не е жанр, който би задоволил напълно твърде много наистина големи писатели, което не е нищо друго освен следващото доказателство на нашата теория за играта като основа на детективската литература. Почти трагичен подтекст имат например много разсъждения на Реймънд Чандлър, един от най-големите художници в този жанр. Впрочем както вече споменах, той е написал следните предпазливи думи: „Възможно е човек като мен, който не е твърде талантилив. . . да получи по-голямо удовлетворение, като вземе евтин. . . жанр и да направи от него нещо, за което да спорят образованите хора.“

Прочетем ли писмата му, ще установим, че това е опит за самоуспокоение (нека бъдем най-ясно — субективно самоуспокоение). Обективно Чандлър създава творчество, за което нито той, нито американската литература трябва да се срамува. „Вероятно вече стоя над тези неща — пише той. — Внесох своя дял и много писатели признават. . . че съм успял да внеса свежа струя в този уморен жанр. . . но въпросът е какво да се пише по-нататък? . . . Трябва да напиша някаква книга преди да бъда забравен!“

Тази книга трябвало да бъде „сериозен“ роман, но са се запазили само планът и заглавието „Английско лято“. За да реализира Чандлър плана си, се е нуждал от нещо, заради чиято липса са пропаднали толкова много обещаващи таланти — от пари<sup>2</sup>. „В следващите две години трябва да довърша три криминалета. Ако от тях спечеля много, ще отида в Англия, ще забравя писането на детективски романи и ще опитам с „Английско лято“. . . Ако „Английско лято“ постигне сензационен успех, в бъдеще ще се посветя само на драматическа и фантастична литература<sup>3</sup>. . . или тук-там ще напиша някое приятно криминале, само за развлечение.“

Но нека не се отчайваме. Тук-там Чандлър се оплаква, но когато трябва, успява много остроумно и решително да защити детективската литература. Преди всичко с това, че умее да „улови сигурните безспорни ценности, които въпреки всички външни признаци на наркомания, причисляват детективката към друга категория на човешкото развлечение.“

Чандлър защитава преди всичко детективския роман като литература. „Не искам повече да чувам от тебе такива празни приказки — съветва той своя приятел Гарднър. — Да казваш, че това, което пишеш, не е литература, е все едно да казваш, че книгата, която предизвиква у читателя желание да я прочете отново, не струва нищо. Ако някоя книга, която и да е книга, достигне определена интензивност на художествено въздействие, тя става литература. Тази интензивност може да е дело на стила, ситуацияте, героите, емоционалният тон или мисълта, или на още куп други неща.“

Мисля, че тъкмо тук Чандлър разбира онова най-ценно нещо, което детективската литература е запазила и с което е въздействувала в онези времена, когато „сериозната“ литература напълно е игнорирала действието — характерна черта на детективския роман. Имаше години (не съм сигурен, че са вече зад нас), когато беше напълно основателно твърдението на Марджори Никълсън от Колумбийския университет, известна историчка на фантастичната литература, че „единственият вид проза, където все още е възможно да се разкаже някаква случка, е детективската“. Тя сякаш е взела присьрще старата Аристотелова мъдрост, че героите на драматическото произве-

<sup>2</sup> Обикновено господства представата, че с детективския жанр на Запад може да се създаде име, Истината е друга: като оставим настрана изключенията, името трябва да се създаде предимно със „сериозна литература“. Този жанр е извънредно популярен, но финансово той никога не става бестселър по простата причина, че хората в САЩ в повечето случаи вземат детективски романи само от обществените библиотеки (да ги имат у дома си било признак за некултурност). Затова максималният тираж не надхвърля — според данните на Джеймс Сандоу — 15 000 екземпляра подвързано издание. Изданията в малък формат достигат впрочем тираж около 100 000 и повече, но струват средно само 35 цента. Тъй като авторските хонорари са максимално 15% от продадените екземпляри (по данни на Малкълм Лоуди от 1950 г.), можем лесно да се досетим защо авторите на детективско четиво са така плодотивни. Ако искат да си осигурят приличен живот, трябва годишно да издават поне два романа.

<sup>3</sup> Според Чандлър драматическият роман означава просто психологически роман, който улавя конфликта на характерите, както личи от плана на съдържанието на „Английско лято“: „Външната тема е приключението на американец в Англия; вътрешната драма е крихът на изгънения характер, поставен в контраст с находчивия, честен, напълно смел и благороден американец от най-добър тип.“

дене „не действуват за това, за да проявят характера си; а имат характер за това, за да развият действието“. И така, с чиста съвест Карел Чапек е могъл да каже: „Би трябвало сега да напиша студия за упадъка на спичното или за отмирането на действието... Но аз вярвам, че то няма да загине. За него се грижи детективският жанр.“

Тази литература особено чрез образа на големия Детектив е типично изкуство на бягството от действителността към мечтата, от сивотата на света към фантазията на измисления свят, от умората след работа към ободорящата почивка. Днес, когато спряхме да гледаме на изкуството през мрачните очила на недоверчивия догматизъм, мисля, че вече не е необходимо да се доказва правото на тези книги на поне едно скромно място в големия литературен оркестър. И тъй, детективската литература не е само романтично бягство от литературата, т. е. от тази литература, която е престанала да изпълнява една от своите предисторически функции — да забавлява хората. Огромното нарастване на популярността на детективския жанр след Първата световна война е предизвикано между другото и от отказа на читателите „от преувеличената субективност и насочването им към желаната обективност, от продължителното разкриване на чувствата към прекия апел на разума; от повторното подчертаване, че хората са жертви или на средата, или на собствените си жизнени функции, към възгледа, че хората ще успеят съзнателно да плетат интриги и съзнателно да планират; от „потока на съзнанието“, който като Лега ни заплашва да ни наводни с монотонност, към анализа на причините, контролирани и ръководени от мислещ мозък; от безформеността към формата; от незрялото към зрялото; и преди всичко от хитрия и лесен песимизъм, който тъкмува хората и вселената като понятия на аморалната глупост към новата вяра във вселената, завладяна от причини и резултати“ (Марджори Никълсън).

Може нещата малко да са преувеличени, но отново повтарям, че в областта на литературните спорове попадаме в империята на крайностите, тъй като в края на краищата „хората на изкуството трябва да отиват твърде надалече, за да отидат и останалите доста далече“ (Джоузеф Бари). Истината е някъде по средата, а истината за детективския жанр — като впрочем истината за всички литературни видове — е в личността на автора.

Още класикът Р. Остин Фрийман обръщаше внимание, че пренебрежителното отношение към тази литература е предизвикано „от тенденцията на начинаещите драскачи глупава да използват тъкмо тази трудна и сложна форма за ученическите си опити“, а също така и от специфичния предразсъдък на литературната история, определяща на другите жанрове място според техните шедевори, докато детективският жанр се оценява според романите, претърпели неуспех. Статутът на целия жанр се определя от впечатлението, създадено от неговите най-неуспели представители.

Дори и днешният ден не опроверга правдивостта на двете наблюдения. Редакционните маси на пражките издателства са пълни с произведения на шарлатани, които нямат смелост за „сериозна“ литература и, макар че в последно време детективските книги се рецензират, все още важи правилото, че това става в 15 реда петит, докато на псевдопоетическите излияния на всеки преструващ се на сериозен „стихотворец“ се посвещава цяла половин страница. В това отношение сме настигнали Америка, където авторът на детективски книги „и да пише по-добре, и по-професионално, ще дочака рецензия в размер на един малък абзац, докато колонка и половина учтиво се посвещава на долюкачествено, лошо построено, псевдонаучно описание на група берачи на памук в Дълбокия юг“ (Чандлър).

Повтарям: движим се между крайностите на увлечението и предубеждението, но в това има рационално ядро — писани са много калпави детективски книги, но кой може да каже дали и „сериозната“ литература не е родила същото количество лоши книги. Още повече, че при несполучилото детективно четиво човек само се отегчава и съжалява за времето и парите. Но това е приказка за възрастни. Никой, който има здрав разум, не очаква от нея отговор на големите въпроси за човека и времето. Този отговор очакваме от „сериозната“ литература. Ако това обаче е лоша сериозна литература, тя ще ни даде вместо отговор нещо, което не може да се нарече друго, а именно — освенляжа на живота, дори неспособният автор да е имал добри намерения.

Може да изглежда преувеличено, но мисълта на Чандлър за „възраждането на литературата“, за която са допринесли и „писните“ жанрове, не е лишена от основание. Свидетели сме на подобно възраждане в различни времена и в различни области на изкуството. Джазът, типична „малка“

музикална форма; за която експериментите доказаха, че не понася добре големите симфонични пространства, е допринесъл повече за израстването на най-големите модерни композитори и за обогатяването на изразителния регистър на „сериозната“ музика повече, отколкото „връщането към класиците“. Върху съвестта на автора на „Кракатик“, „Война със саламандрите“, на Х. Г. Уелс и на всевъзможните утопии от днешното време тежи влиянието на друг пропаднал жанр — science-fiction. Витезслав Нежал и цялата плеяда великолепни таланти на поезизма и сюрреализма са немислими без изкуството на панаирджийските песнички, без примитивните художници и „малките“ художествени форми на дивашките народи.

Парадоксът е в това, че създателите на малките форми не се стремят (или когато се стремят, не са способни) да ги променят в „големи“ форми. В ръцете на голям майстор тези дребноли биха могли да станат нещо повече, отколкото изглеждат всъщност. Усилието на редица джазови композитори да напишат джазова симфония завърши с неуспех. Но Стравински едва ли би бил Стравински без Бъди Болдън. Също и Шекспир, който взел фалшиви богове и отново ги преработил; взел обикновен жанр и направил от него нещо, което по-малките творци са смятали за невъзможно“ (Чандлър), или пък Дюренмат, който иска да създава „изкуство там, където никой не го търси“.

Това не е нищо друго освен вариант на отдавнашната констатация на Карел Чапек, че „ако трябва да се създаде съпътстващо хората изкуство, то би трябвало да се извлече от кича, а не от сферата на блестящите произведения. Би трябвало да се огледаме към всички прастари традиции (към тях включвам и съдебната зала, филма, героичните епоси, търговските романи и други, недостатъчно оценени източници) и да направим от тях изкуство. Ах, да можех да пророкувам, как ще се извърши това, щях да напиша роман и в него ще има и любов, и героизъм, и други ценни добродетели, и всичко ще бъде така красиво, така сантиментално и възвишено, че всеки екземпляр ще се предава от ръка на ръка, от загрубялата от пране ръка до мазолестата ръка на строителя, от ръката, изцапана с мастило до ръцете, белязани с друг тежък живот, докато у всички екземпляри изчезне първата страница и никой да не знае кой е написал това. Ще бъде излишно да се знае, тъй като всеки ще открие там самия себе си... Да бъдеш обикновен, да бъдеш безкрайно и свято вулгарен — това е онова недостижимо съвършенство, пред което изпадаме в отчаяние.“

Но не бива да бъда такива песимисти. Нито Чапек отстъпва, нито детективски те автори се предават, тъй като въпреки всичко вярват, че техният жанр може да бъде нещо повече от изработен на конвейр стимул за изморени нерви.

Просто зависи от това, кой пише. Той трябва да бъде човек на изкуството, т. е. човек, който може да каже на света нещо повече освен това, че (както например авторът на детективски романи) умее да пише добре и остроумно. След това може би ще събере смелост и ще се обяви за привърженик на присъдата на Дюренмат, че „литературата трябва да бъде толкова лека, че да не отклонява стрелката на везните на съвременната критика. Единствено така тя отново ще възвърне тежестта си.“

Само че това в крайна сметка ще бъде вече роман само вдъхновен от техниката на детективският роман и като такъв ще излезе от нашите изследователни намерения. Интересуваният ни жанр трябва да бъде развлекателен и такъв би трябвало да бъде и тази, ако може така да се нарече — студия. Бих желал да защита правото на живот на този жанр, който не може и не трябва да замества функцията на сериозната литература.

Искаме ли обаче да направим такава апология, трябва щем не щем отново да засегнем проблема за реализма в детективското творчество. Не съм литературен теоретик и ще призная, че не разбирам много дългите спорове за съдържанието на понятието реализъм. Определено те са важни за това; за да може човек да пише по-различно от класиците, без да има чувството, че върши нещо незаконно. Но литературата се прави от добри писатели, а добрите писатели се създават от живота и едва след това от литературата. Като човек, който се опитва да пише „сериозна“ проза, дяволски добре знаа, че реализмът е най-тежкото нещо в словесното изкуство и означава да се пише просто онова, което писателят след претегляне на целия личен опит и опита на другите, отчасти изобразен в книгите, разбира като истина. Следователно трябва да се пише истината, а не хубаво или лошо замислена, преструваща се на сериозна, приказка.

Но все пак става въпрос за детективска литература. И ако тя изобразява само истината за престъплението дали ще ще да привлече милиони читатели? И ако ги привлече, що за хора щяха да бъдат това?

Не искам да вярвам, че едно убийство би се рекламирало в хиляди тиражи за толкова хиляди читатели садисти. Решително не, защото „ако детективската книга е изобщо реалистична, то тя е писана с целенасочено издигане над натурализма — в противен случай щяха да я пишат и четат само психопати“ (Чандлър).

Детективският жанр наистина се издига над реалността, поне в централната си точка, около която се развива действието. „Отсъствието на сериозност в детективската книга — пише Х. Р. Стийвс — е очевидно преди всичко в пренебрежителния начин и саркастичен хумор, с който се третира престъплението.“ Убийството тук не е същото както в истинския живот, нито е това, което е било в протодетективския криминален роман. Неговият главен мотив е „общественият натиск“, абсурдно въведен за първи път при анализ на По от Пфайфер, включващ го в големата детективска игра.

Ханс Пфайфер, много начетен и обоснован историк, голям защитник на реализма в детективския жанр, според мен допуска две грешки: първо — не смята детективския роман за самостоятелен, нов и пълнокръвен жанр, а само за буржоазна дегенерираща форма на криминалния роман; и второ — проявява абсолютно неразбиране по отношение на основния тон на жанра, който, както казва Артър Майчън, „избира от свързането на убийството с хумора“.

Към първата грешка ще добавя: криминалният роман в историята на литературата изиграва своята обществено-критическа роля, особено при немските просветители като Шилер, Арселм фон Фойербах и Георг Бюхнер<sup>4</sup>. Идеологическата поука тези автори постигали ненасилствено и посредством сензационно развлекателно четиво, преминаващо в ръцете на широки слоеве от народа, наводнен дотогава с аполитична и откъсната от живота литература. Некапомним тази констатация.

От втората половина на XIX век детективските произведения се утвърждават като самостоятелен жанр и оттогава съществуват редом с криминалния роман. Не престават да се пишат романи за престъплението като средство на обществения протест. Само в американската литература те биха представлявали хубав дълъг списък: от „Майката на Джордж“ (George's Mother) на Крейн, през Т. Драйзер, през „Роден син“ (Native Son) на Райт, та чак до „Да убиеш присмехулик“ на Харпър Ли. Формата на криминалния роман, който не е ограничен от правила, задължителни в случаите, когато става въпрос за разкриване на някаква тайна, се използва от автори, особено от по-талантливите, постоянно и без прекъсване.

Но детективските творби се отделят от криминалния роман като напълно специфичен жанр. Може да е истина това, което пише Пфайфер, а именно, „че в хода на укрепването на капиталистическия строй все повече се губи общественото съдържание на детективската творба. Явно е било твърде мъчително да се изобразява обществената функция на полицията, която не е нищо друго освен вярно куче на буржоазния ред. По този начин все повече обществената функция се елиминира. . . Детективските романи се превръщат във формално-логическа конструкция на игривата фантазия и така отново служат на интересите на буржоазията, която се стреми да държи масите в невъдържане.“ Може би това е истина. Да кажем, че някога, преди А. К. Дойл, е съществувала детективска школа с огромно обществено съдържание, прогонваща хорското невежество. Не зная за нея и не смятам, че знам всичко. Да речем, че за А. Конан Дойл или Р. Остин Фрийман е било мъчително да представят полицията като вярно куче на буржоазията и затова го променят в гениалния чудак от комедия дел'арте. Но дори и така да е, това е поява на нещо свежо и съвсем ново, забавно и талантливо; поява на нещо, което още от самото начало е тясно свързано с поезията и с очарованието на пробуждащия се модерен човек от логиката и разума. Възможно ли е нещо такова да

<sup>4</sup> За по-голяма яснота ще повтора: Според Пфайфер трябва да разбираме криминалния роман (разказващ историята на някакво престъпление) като роман, който се занимава с престъплението, при което авторът се интересува от обществено-психологическия генезис на това престъпление, а не от методите на разследването (убиецът е известен още от самото начало), и като роман, който е създаден в най-добрия случай като средство за обществена критика. Тук се отнасят такива творби като „Американска трагедия“ на Т. Драйзер и „Престъпление и наказание“ на Достоевски. Обратно, детективският писател се интересува изключително от методите и начина на издирване на неизвестния извършител на известното престъпление.

се нарече просто дегенерация? Възможно ли е изобщо да се нарече упадък нещо, което изключително разширява регистъра на което и да е изкуство?

Само че какво всъщност означава за Пфайфер понятието изкуство? „Развлечението без поука е празна работа. Поуката без развлечение е скучна — казва той. — Изкуството е развлекателно поучение.“

Следователно това, което не е развлекателно, не е изкуство. Това, което не поучава, също не е изкуство. Ако културният бюрократ се хване за тази дефиниция, въз основа на нея ще изгонят от изкуството както Кафка, така и детективските романи. Защото все още не е изкуство само развлекателната детективска игра. И Пфайфер въз основа на тази късна мисъл на просветителите препоръчва като единствен тип социалистическа детективка развлекателно-поучителния меланж, който реалистично се занимава с реалното престъпление, което, разбира се, „в социализма не е задължително, защото при него всеки индивид може да развие собствения си талант и наклонности“. Правото на съществуване на детективския жанр Пфайфер ограничава и във времето: ще съществува само дотогава, докато в социалистическото общество крадците и убийците също осъзнаят доброто в себе си. Той привежда впечатляващ пример от някакъв реалистичен автор на криминални репортажи, който се радва, че ще остане без работа, тъй като престъпността, по всичко личи, скоро ще отмре. И в продължение на това кратко време (докато авторът остане без работа) детективският жанр може да съществува като „литературно средство за просвета, като средство за поучение и възпитание, свързано с напрежение и развлечение“.

Изглежда красиво, но извън чисто литературната закономерност това игнорира една основна разлика между капитализма и социализма. Наистина е жалко, че детективските книги като средство на политическата просвета са използвани от толкова малко автори при капитализма, където — поне преди години и в колониалните страни до днес — работническата класа е полуграмотна, дезориентирана от училищното възпитание и притъпяна от масовото разпространение на безидеен брак във филма, в телевизията и в литературата. Тук е абсолютно на място използването на всички средства за просвета, защото те никога не са достатъчни. Но как да се пълнят детективките у нас с поучения, когато човек още от детската градина преминава през систематично обучение? Не е ли това и от педагогическа гледна точка малко недалновидно?

И после: старите криминални романи разкриваха убийството като естествен резултат от господстващите обществени закономерности. Но в нашето общество, където убийството е чисто психопатологическа проява (сексуални убийства, ревност, патологично користелство, болестна асоциалност) и не съществуват за него „разумни“ причини, рискът е твърде голям, а евентуалната печалба — твърде малка.

За какво всъщност бихме искали увлекателно да поучаваме?

Разбира се, бихме могли да пишем за дребните джебци, които винаги са много. Но не зная дали това ще е достатъчно за дял роман — историята на жанра достатъчно показва, че крадците на дребно могат да бъдат в най-добрия случай тъжни герои на съдебната хроника.

Не, не мога да не повторя, че последователният реализъм просто не е полезен за детективния жанр. Ако това разбере Ханс Пфайфер, ще разбере и това, „защо досега нито един детектив от нашата нова криминална литература не се превърна в незабравим, здраво оформен, типичен образ, както някога Шерлок Холмс“, защо „досега все още не се е родил социалистическият Шерлок Холмс“.

Защото дори капиталистическият Шерлок Холмс не се роди като фотограф на борбата с истинското престъпление, а като оживяло прекрасно хрумване на отдавна мъртвия поет.

Още по-куриозно от схематическите очила е тоталното отсъствие на чувството за хумор у Пфайфер. То извира от разбирането му за детективското четиво като дегенериран „сериозен“ жанр. Затова смята например уjasно комичните „Десет малки негърчета“ от А. Кристи за може би най-страшения роман на детективската литература. Затова може за така типичните продукти на англосаксонския хумор, каквито са „Жени-убийци“ (Ladykillers) или филмът „Пет разбойника и старата дама“, напълно сериозно да напише, че представляват „ирония, подплатена с варварство“, че „абсолютната престъпност тук е романтизирана и иронизирана“, с което „става още по-варварска“. Или „когато иронично се показва как две стари дами в съюз с луд човек отравят с арсен своите

<sup>5</sup> В капитализма като „разумна“ причина за убийство се смята богатото наследство. Но би ли убил у нас „разумен“ човек, за да наследи панелно жилище? И трябва ли в този смисъл за разумно да смятаме убийство заради няколко стотачки?!

наематели един след друг. . . това е само проява на садизъм“. Тук, разбира се, изпадаме в положението на ови чешки депутат, който е взел на сериозно създадената от Хашек Партия на умерения прогрес в рамките на закона.

Та нали всъщност детективската творба предоставя такива великолепни възможности за хумор, които тромавният реализъм трябва да изключи. С пенсионера, убит от хулигани за 50 крони, наистина не бива да се шегуваме. Но богатите джентълмени отровени заради два или три милиона лири от своите внуци, които задагат на коне, не предизвикват ли смях? „Трупът на жена — това е трагедия — казва Стивън Лийкок, известен комик в детективския жанр. — Трупът на дете — това е непобосим ужас! Но трупът на възрастен джентълмен? Е, какво — това е съвсем в реда на нещата. В края на краищата, това не е млад човек, взел е доста от живота. . . Вероятно е бил и гуляйджия. . . Цената му е по-голяма като мъртъв, отколкото като жив.“

Това означава ли, че сме срещу всякакъв реализъм в детективския жанр и че се нуждаем само от чистата фикция? Естествено не, но ще бъдем щастливи, ако не се забравя спецификата на този жанр — винаги да съдържа капка черна магия.

Защото тези книги се пишат и четат като лекарство срещу монотонността и за ободряване след тежката работа. Затова между най-големите им познавачи има толкова лекари и математици. Тези творби въздействуват със своята правиленост, с потискането на всичко емоционално, дълбоко психологично и формално сложно. Идеалният им материал е възкресеният от тях отдавна забравен жанр на мелодрамата, която не е нищо друго освен „художествено изнасяне на насилието и страха извън очертаванията на нормалния живот. Средствата, които писателят използва при това — казва Чандлър — са реалистични в такъв смисъл, че такива неща на такива хора и в такава среда биха могли да се случат. Но този реализъм е привиден, потенциалът на вълненieto е унищожено приповдигнат, съгъстяването на действието и времето е насилие над правдоподобността и, макар че такива неща се случват, те не стават така бързо и в такава тясна рамка на прнетата от тясна група хора логика.“

Това го казва мъж, който в американската детективска литература е бил главен корифей на реализма. Неговото есе „Простото изкуство на убийството“ е по всяка вероятност най-остратата нападка срещу английската конструктивистична детективска книга изобщо. Впрочем този талантлив полемист е до такава степен „реалист“, че признава сам пред себе си, че това, което прави, не е реализъм като този на Драйзър, Стайнбек или Луис, а само определен вид красив псевдореализъм. „Установил съм — казва Чандлър, — че най-трудният проблем на нашата техника е как да се справим със ситуацията, граничещи с неправдоподобността, които обаче при четенето изглеждат напълно действителни. Това отлично умееше Дюма. А също и Дикенс. . . Има хора — пише той в друго писмо, — които си мислят, че намирам удоволствие в грозните страни на живота. Бог да им е на помощ! Само ако чувствавах колко малко съм казал за тях!“

Над всичко това писателското сърце се разтопява от удоволствие. Никой не знае по-добре от писателя — нямам предвид генните на реализма, а нас, обикновените чираци — какъв проблем е това; как „изкуството“ ни се състои в изкуството често ловко да прикриваме всичко онова, което не знаем за живота. Да се провъзгласяваш за реалист е всъщност самохвалство (а качествата на самохвалството са всеобщо известни), тъй като реализмът не е течение, школа или директива, а качество, и то много високо, трудно постижимо качество на честното писане.

Накрая Чандлър пише: „Полемичната статия, каквато е есето „Простото убийство на убийството“, не бива да се разглежда буквално. Можех по същия начин да напиша и възхваля на английската детективска книга. Всички полемически статии преувеличават. . . Щеше да бъде прекрасно, ако днес се появи някой с добро английско детективно четиво. По дяволите напрежението и остроумния диалог, да се върнем към основните неща, за да се освежим. Целият жанр някак си загуби пътя, акцентът се премести върху несъществени неща.“

За какво всъщност става въпрос? За каква изобщо става въпрос в детективския жанр, ако го приемаме не само като чисто консумативно четиво, а като част от писателското умение?

