

## Простото изкуство да убиваш: романите на Реймънд Чандлър

Джойс Карол Оутс

### The Simple Art of Murder: The Novels of Raymond Chandler

Summary

Joyce Carol Oates

Raymond Chandler is perhaps the most influential founder of the private-eye mystery genre. Joyce Carol Oates, one of America's finest contemporary novelists assesses Chandler's work and its impact.

This article has been cleared for republication and abridgment in English and in translation by USIS and the press outside the United States. Credit to the author and the following note must appear on the title page of any reprint:

Reprinted with permission from The New York Review of Books. Copyright (c) 1995 NYREV, Inc.

*Keywords:* Raymond Chandler, genre, novels

1.

Голямата притегателна сила на някои „жанрове“ произтича от очевидната простота, която, в ръцете на вдъхновения професионалист, се издига до класическа форма на чистота. В притчата, в приказката, дори в ритуала, ако щете, има елемент, който вдъхновява такива прекрасни варианти на жанра като „Примката на призрака“ на Хенри Джеймс – разказ за духове в английски стил, чийто автор говори за творбата си с необикновена неприязън, практически обявявайки я за посредствена литература. Несекващата притегателна сила на халюцинонционните истории на гротески и арабески на Едгар Алан По възниква от тяхната трескава, непокорна реалност, от дързостта, с която авторът им е адаптирал добре установения готически разказ, в частност фабулите на Е.Т.А. Хофман, за свои собствени комерсиални цели.

По обаче се отказва от всякаква индивидуална психология и социологически „реализъм“ в името на друга представа за литературата. Единствено в своите тетрадки, най-вече в забележителните си произведения в проза, редактирани и публикувани като „Американски тетрадки“, Натаниел Хоторн е реалист; романите и разказите му са преднамерено написани под формата на романи – изключително фино скроени нравствени алегии, които подлежат на множество интерпретации. В предговора към „Къщата със седемте фронтоната“ Хоторн предвидливо дефинира не само изкуството на писане на романи, но и по подразбиране на всички белетристични жанрове:

Едва ли има нужда да се отбелязва, че когато един писател нарече произведението си Романс, той си позволява волност, както в стилово, така и в тематично отношение, но той не би се почувствал длъжен да го направи, ако смяташе, че всъщност пише Роман. Приема се, че втората композиционна форма има за цел точното предаване не само на възможния, но и на вероятния и обикновен житейски път. А първата, макар като произведение на изкуството неотклонно да се подчинява на закони и макар да извършва непорстим грях, като се отклонява от истината на човешкото сърце, има пълното право да представи тази истина при обстоятелства, които са до голяма степен избрани или сътворени от самия автор.

\* \* \*

Ако се съди по тези думи на Хоторн, цялото творчество на Хърмън Мелвил е вид романс. Още по-фина и двусмислена е адаптацията на жанра на дневника от Хенри Дейвид Торо в „Уолдън“ – майсторски композиран и полуфикционален портрет на „Хенри Дейвид Торо“ като герой, освободен от оковите на личната си история и идентичността си. „Приключенията на Хъкълбери Фин“ на Марк Твен е предвиден като продължение на Том Сойер – момчешки пикаресков роман, в който се разкриват дълбоките истини на възрастните. „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд е нравоучителна пиеса, чийто очевиден аналог е Уилям-Хогартовия „Път[ят] на развратника“. „Пътешествията на Гъливер“ на Джонатан Суифт, „Франкенщайн“ на Мери Шели, „Доктор Джекил и мистър Хайд“ на Робърт Луис Стивънсън, „Островът на доктор Моро“, „Войната на световите“ и „Машината на времето“ на Х. Дж. Уелс и „Животинска ферма“ на Джордж Оруел – те всичките са адаптации на доста развлекателни жанрове, пригодени да служат на нравствените и политическите дебати. „Трилби“ на Жорж дьо Морие (1894) е уникална творба, в която това, което изглежда реалистичен

роман, написан под формата на мемоари, някак фантастично, но невярооятно убедително се превръща в готически разказ. („Трилби“ е също така и първият съвременен американски бестселър с герой беглец.)

В подобни идиосинкратични произведения „жанрът“ трудно може да отслаби духа на творбата, дори напротив – той ѝ предоставя своите изразни средства. Ако вземем за пример изключително детайлизирани-те, психологически добре подплатени, исторически точни „реалистични“ романи, чийто великолепен сбит еквивалент е Оруеловата „Животинска ферма“ – разказана под формата на животински епос, ще започнете да усещате необикновената мощ, която притежава жанровото писане. При подходящите обстоятелства жанрът може да запрепуска в галоп като расов жребец, оставящ далеч зад себе си доброто, работливо, вярно добиче, впрегнато пред каруцата, натоварена с „реалното“.

„Изследвания върху хистерията“ на Зигмунд Фройд е класическият модел на популярен съвременен жанр – описание на клиничен случай, за който се твърди, че представлява ретроспективен анализ на някои видове патологии, при който лекарят е в ролята на детектив, а пациентът – на жертва, като единият е обикновено мъж, а другият – често жена или по-малко мъжествен мъж. Оливър Сакс<sup>1</sup> е най-талантливият съвременен писател в този жанр, като се насочва в посока, която значително се различава от тази на Фройд. „Лолита“ на Владимир Набоков носи подзаглавие „Изповед на един светлокож вдовец“ и гласът на Хумберт Хумберт е глас на пародийно разкажание, с който той признава престъплението си и твърди, че след като страстта се уталожила, е получил морално просветление – всичко това представено в дълбокопочитаемата традиция на свети Августин. Всеки един от романите на Набоков е едновременно *sui generis*<sup>2</sup> и подкопава жанровете: „Блед огън“ е *tour de force*<sup>3</sup> на луд академизъм, в който коментарите под линия надделяват над наглед правдоподобната история. „Истинският живот на Себастиан Найт“, „Покана за екзекуция“, „Поп, дама, вале“, „Прозрачни неща“ са все варианти на криминални истории, както и автобиографичната „Говори, памет“ е произведение на изкуското себесътворяване, какъвто е и доста различният „Уолдън“ на Торо, представен като мемоари. Типичен жанр за американската популярна литература е наричаният по различни начини „готически роман“ – „хо-

---

<sup>1</sup> Английски невролог, известен с романите и разказите си, базирани на опита му с пациенти.

<sup>2</sup> Единствен по рода си.

<sup>3</sup> Изключително постижение.

рър“, „окултен роман“, „черно фентъзи“, който произлиза директно от По и сред чиито автори са Шарлот Пъркинс Гилман („Жълтият тапет“ е прекрасна феминистка интерпретация на „людия“ разказвач на По), Амброуз Биърс, Х.Ф. Лъвкрафт, Огъст Дърлет, а в по-близките десетилетия и Пол Боулс, Тенеси Уилямс, Урсула Ле Гуин, Джон Краули, Стивън Милхаузър, Джонатан Карол, Томас Лиготи, Бари Малцбърг, Кати Коджа и Джоана Скот, както и автори на бестселъри като Стивън Кинг, Ан Райс, Питър Строб и Р. Л. Стайн, чиито книги се продават в десетки милиони екземпляри. Този жанр се разделя тематично на две взаимозастъпващи се категории – творби, в които важна фигура са свръхестествените сили, буквално въплътени в кожата на чудовища или символично представени чрез „компулсии“ у хора на вид без психични заболявания, или творби, в които вманиачени сексуални хищници дебнат своите жертви. Първият вид може да бъде определен предимно като младежка литература, а вторият – като вариант на първия, само че предназначен за възрастни.

...

Най-типичният за американската литература жанр е криминалната история, която произхожда от разказите с логически разсъждения на Едгар Алан По: „Откраднатото писмо“, „Убийствата на улица Морг“ и „Загадката на Мари Роже“, в който парижкият детектив Огюст Дюпен находчиво разгадава мистерии, които дълго измъчват обикновените умове. От „Златният бръмбар“ на По, една от безспорно най-протяжните мистерии на света, се е появило огромно изобилие от кодове, шифри, тайни послания и „улики“, които са доста оборотни в този жанр и достигат своя апогей на абсурда в претруфените и изкуствени мистерии на Елъри Куин през 30-те години. (Изпълнената с множество улики мистерия в момента отново е в разцвета си, но в резултат на скорошните открития в съдебната медицина, включително идентифицирането по ДНК – в подобни приключенски истории науката е изместила дедуктивните умозаклучения на детективите аматьори и разбулващият мистерии вече може да е не само мъж, ами и жена, при това и бивш патолог, каквато е главната героиня в бестселърите на Патриша Корнуел.) Невероятни варианти на този жанр са „Измислици“ на Хорхе Луис Борхес и „Името на розата“ на Умберто Еко (в която злодеят е не кой да е, а сляп библиотекар на име Борхес) – романи, които отдават почитта си на жанра, като в същото време го надминават.

И все пак, по-типично американски е „твърдият детективски роман“, който със своята реалистична, обикновено градска обстановка само донякъде се припокрива с авторитетното виждане на Хоторн за романса: „[той] неотклонно... се подчинява на закони“ и „извършва

непростим грях“, ако се отклонява от „истините на човешкото сърце“. Всъщност този жанр е един вид демоничен антипасторал, в който законите на вероятността биват непрекъснато оспорвани, а най-голямата истина за душевността на мъжете и жените, по-често на жените (особено ако са красиви), е, че те са порочни до мозъка на костите си.

Влиянието на Реймънд Чандлър и всепризнатия му ментор Дашил Хамет е вездесъщо в този жанр, истински феномен по отношение на стил, подход и атмосфера, при които традициите на черни филми се издигат до пародийност, че дори ги и надскачат... Черните романи бързо се пренасят на екрана, тъй като е лесно да си ги представиш под формата на филм – те са структурирани така, че скелетът им да е изграден от периодичните изблици на екшън и насилие, а не от размяната на реплики около действието. (Изпаднеш ли в затруднение, небрежно съветва Чандлър, вкарай в историята мъж с pistolет.) В британските детективски истории, най-вече тези на Агата Кристи и Дороти Сейърс, на които Чандлър гледа с такава насмешка, сцени на екшън и насилие практически не съществуват – романите им почиват изцяло на изтънченото разрешаване на загадката. Корумпираността в обществото, която се приема за нещо съвсем в реда на нещата в американския детективски роман, рядко бива отразена от консервативната британска традиция, дори в сравнително заплетените полицейски истории на Рут Рендъл и Ф. Д. Джеймс.

„Реалистични“ варианти на жанра могат да бъдат само официалните полицейски криминални романи, тъй като частните детективи рядко се занимават с истински криминални случаи и в съвременните условия не биха имали достъп до откритията на криминалистите.

В последните десетилетия полицейските романи процъфтяват и се превръщат в изключително популярен поджанр – изпълнени с опита, събран през годините, но не напълно цинични – препълнени с най-съвременна информация и разнообразни герои. Макар и по същество неминуемо следващи определена формула, полицейските истории могат да бъдат доста находчиви за жанра си и с наистина наситена атмосфера, каквито са например романите на Джоузеф Уамбо (бивш полицай), Джеймс Лий Бърк и особено продуктивния Ед МакБейн (Евън Хънтър) със своите привлекателни следователи – мачовци и истински професионалисти.

Правдивостта е изкуство.  
Реймънд Чандлър, „Простото изкуство да убиваш“

Докато предназначеният за жените романс е всеобщо порицаван, криминалният жанр, който е съвсем очевидно еквивалентът, предназначен за мъже, години наред се радва на привилегирования си култов статут. Какви са тайните желания, които този жанр удовлетворява чрез заплетените си сюжети? Какви са скритите мотиви, основополагащите вярвания, заложен в него? Кой е самотният герой спасител, носител на свещено семе, което никога не се превръща в плът? – понеже, както знаем, детективите нямат потомство. Реймънд Чандлър, жрец-притежател на собствен култ, разпалено твърди:

...Но по тези гадни улици трябва да крачи мъж, който не е подъл и не е опетнен, когото не го е страх. Такъв мъж трябва да бъде детективът... Той е героят, той е всичко. Той трябва да притежава всички човешки качества, да бъде хем обикновен, хем необикновен човек. Той трябва да бъде, ако използвам една доста банална фраза, човек на честта – инстинктивно, неминуемо, без да мисли за това и, естествено, без да го казва. Той трябва да бъде най-добрият в своя свят и достатъчно добър за всеки друг свят... Той не взема от никого пари по нечестен начин и не търпи безочливост от никого, отговаря незабавно и хладнокръвно. Той е самотен човек с чувство за собствено достойнство и очаква да зачитате гордостта му, иначе тежко ви, че изобщо сте го срещнали.

Ако за момент оставим настрана факта, че в истинския живот частният детектив е антипод на Чандлъровия романтичен иконичен образ, вероятно провален или уволнен полицай, това дръзко заявление, напомнящо Хемингуей, идва да изясни едно: детективът е всичко, което другите не са, най-подходящият обект на завист, възхищение и желание. Той е възплъщение на изпълнената фантазия на читателя (мъж) на този жанр, както героинята на романсите е възплъщение на изпълнената фантазия на читателя (жена) на този жанр. Той не е сексуален хищник – жените често го изпълват с отвращение, но е олицетворение на мъжествеността. Работата не е в това, че оръжието му намеква за магически фалос, а в това, че той самият е магически фалос, при това неизтощим.

Въпреки че Филип Марлоу (детективът герой на Чандлър) си пада всезнайко, той отказва да бъде мил дори от елементарна учтивост, с което се превръща в ироничен младеж сред множество от неодобри-

телно гледащи го възрастни. Той се радва на завиден достъп до (презрения) свят на парите, привилегиите, силата и политическата власт, непрекъснато го викат по домовете на състоятелни непознати, които го умоляват да им помогне и така той научава най-личните и най-мръсните тайни на мъжете и жените, чиито високи социални позиции при нормални обстоятелства не биха допуснали пътищата им да се пресекат с неговия. Понякога, необичайно, сякаш като по чудо, той се оказва в ситуация, в която спонтанно предлага услугите си на някого от тази порода, както става в необикновеното начало на „Дългото сбогуване“: „Когато видях Тери Ленъкс за пръв път, той седеше пиян в един „Ролс Ройс“ пред терасата на „Танцьорите“.

Частният детектив, „частно око“: фантастичната фигура на Чандлървия детектив не е много далеч от „невидимия“ човек или от свръхестественото същество с приказни умения: наблюдателност, интуиция, мобилност и способности за оцеляване. Филип Марлоу бива многократно „халосван“ по главата с гумени палки или дръжки на пистолети, прострелван, пребиван, удушаван, упояван, завързван и оставян да умре, но някак си винаги съумява да се възстанови, а понякога дори и успява за няколко минути да си го върне „безстрастно“ на една или друга от окарикатурените отрепки или новоизлюпени холивудски звезди, които пъплят като паразити из Лос Анджелис/„Бей Сити“, където се развиват историите на Чандлър:

Захилих се и го халосах. Фраснах го с пружината странично по главата и той политна напред. Докато се свличаше на колене, скочих до него. Цапардосах го още два пъти. Той застана. Измъкнах палката от безчувствената му ръка. Захленчи.

Ритнах го с коляно в лицето. Коляното ме заболя, пък за лицето му не знам. Докато още стенеше, го препарирах с палката. („Сбогом, моя красавице“)

Докато в реалистичните или „художествени“ романи никой не очаква главният герой да победи или поне да оцелее, дори много да го заслужава, в детективския жанр има негласно споразумение между писателя и читателя, което гарантира победата на детектива, така, както самият живот трябва винаги да триумфира. В този смисъл дори американският „твърд“ детективски роман е някак по британски „уютен“ – дава ни се да разберем, че сме в сигурни ръце, че няма нужда да се боим, че ще настъпи хаос или че най-съкровеният ни желания няма да се сбъднат. Обещанието, което дава детективският роман още в самото си начало, във встъпителните си думи, е едновременно и негов

край, заплахата от двусмислие е отстранена. В „Дългото сбогуване“ Филип Марлоу нарушава типичната си сдържаност и тихичко започва да ни се хвали:

Вече от доста време съм частен детектив. Сам съм, без семейство, приближавам средна възраст, не съм богат. Неведнъж съм бил в затвора и не се занимавам с бракоразводни дела. Обичам алкохола, шаха, жените и още едно-две неща. Полицията много-много не си пада по мен, но с един-двама от тях се разбирам добре. Тукашен съм, роден съм в Санта Роза, и двамата ми родители са починали, братя и сестри нямам и ако един ден ме претрепят в някоя тъмна уличка, а това може да се случи на всеки от моя бранш и на много хора с друга професия или изобщо без никаква професия, никой няма да заплаче за мен.

Филип Марлоу е уволнен от кантората на окръжния прокурор за „неподчинение“, не е ясно дали има правно образование, нито пък личи да е бил обучаван за полицай. Никога не се е женил, защото не му харесват „жените на полицаите“. Когато за пръв път се среща с него в „Големият сън“ (1939), той е на 33, взима по 25 долара на ден плюс разходите, ала когато стигаме до „Дългото сбогуване“ (1953) той е вече на 42, а тарифата му е скочила на 40 долара на ден плюс разходите. Той е зашеметяващ мъжага, когото жените обожават, обикновено право-пропорционално на неговата ненавист към тях: горката малка богаташка наркоманка, 20-годишната Кармен Стърнууд от „Големият сън“, му се представя хихикайки се: „Височък си, а?“ и „И хубав“, „Симпатията си“, докато се преструва, че припада в ръцете му само няколко секунди след като са се запознали, а по-късно така осквернява ергенското му ложе, като го чака в него гола, че той „яростно разкъс[в]ах всичко, което се намираще върху леглото“. Омъжената ѝ по-голяма сестра Вивиан възкликва: „Божичко! Ти си голям тъмнокос красив звяр! Би трябвало да те прегазя с буика.“

Марлоу често е описван като висок, тъмнокос и красив, погрешно смятан за прайзфайтър<sup>4</sup> и дори непорочната, здравомислеща Ан Райърдън от „Сбогом, моя красавице“, журналистка и дъщеря на полицай, е болезнено привлечена от него. Дори най-разкошната изкусителка от всичките приключения на Марлоу – неуловимата Велма от „Сбогом, моя красавице“ в образа ѝ на съпруга на заможния мистър Грейл, който е на прага на смъртта – веднага се чувства съблазнена от него, или поне си придава такъв ласкаещ го вид:

---

<sup>4</sup> Боксър, който се бие за парична награда.

– Как се казваш?

– Фил. А ти?

– Хелън. Целуни ме.

Тя леко се свлече в скута ми, а аз се наведох над лицето ѝ и взех да хрупам по него. Тя задвижи миглите си и по бузите ми затрептяха пеперудени целувки. Когато стигнах до устата ѝ, тя бе полуотворена, пламтяща, а езикът ѝ се стрелкаше като змийче между зъбите.

В тази дълга дамска поредица се включва и „жената мечта“ Айлийн Уейд от „Дългото сбогуване“ – привидно непоколебима, вярна съпруга, толкова красива и желана в очите на Филип Марлоу, че той успява единствено да каже „Беше ми невъзможно да я класифицирам – неземна и чиста като планински поток, неуловима като цвета на водата му.“ Тя също се поддава на истеричната похот – полууда, присъща на жените:

А като се обърнах пак към нея, тя вече бе политнала към мен. Така че я подхванах. Нямахме как. Притисна се силно до мен и косата ѝ докосна лицето ми. Устата ѝ потърси моята за целувка. Цялата трепереше. Устните ѝ се разтвориха и езикът ѝ се стрелна. После ръката ѝ се спусна надолу, тя дръпна нещо, дрехата, която я загръщаше, се разтвори и се оказа, че под нея е гола...

– Отнеси ме до леглото – прошепна тя.

И така нататък, и така нататък. Има множество подобни примери, но Марлоу, разбира се, успява да избяга и да запази свещеното си семе непокътнато.

Ако той е култова фигура, надарена със завидни дози гореща съблазън, вечно караща из лабиринта от улици в Лос Анджелис в търсене на това, което в най-известното си есе „Простото изкуство на убийството“ създателят му нарича „скритата истина“, то Филип Марлоу е също и „обикновен човек, за да може да общува с обикновените хора“. Той би изглеждал като олицетворение на егалитаризма, като самия глас на демокрацията: „Той е слисващо осведомен, но това му принадлежи по право, защото така трябва да бъде в света, в който живее той.“ Въпреки това, нека видим пример за думите – неприлични дори според съвременните стандарти и със сигурност отвратителни по времето на Чандлър – които преспокойно и честичко се изплъзват от устата му: „негро“, „чернилка“, „педал“, „педерунгел“, „чифутка“, „латинос“, „мазно под ноктите“, „мръсен мексиканец“, „жълтурко“. В този европейдно-мачовски пейзаж „костите на един хомосексуалист не са чак толкова яки, независимо от външния му вид...“

Също като лосанджелиската мъгла, за която говори така осведомено, всички романи с Марлоу са пропити с неговата мизогиния. Въпреки това, той често ни напомня за своето отвращение от жените с удивителна липса на самоосъзнатост: „Толкова е трудно за жените – дори за почтените жени – да осъзнаят факта, че тялото им не предизвиква у всички непреодолимо желание.“ И добавя безцеремонно „Повдигаше ми се от жени.“ Според традицията на черния филм, или клишетото, жените са зли и отблъскващи, ако се държат като сексуални създания, а ако не са такива, то те почти не съществуват. Белият мъж с мачовска чувствителност е арбитър на всички ценности и на нравствеността. Когато се срещнат, такива мъже се разбират един друг инстинктивно, веднага усещат неоспорима връзка помежду си, която е скрепена от свещенодействието на солиден прием на алкохол, каквато е и любопитната, почти мистична, братска връзка, която Марлоу споделя с женомразеца алкохолик Тери Ленъкс, „ранен през войната съпруг герой“, издържан от богата, развратна жена, която бива простреляна в главата, а лицето ѝ е обезобразено до безподобие по време на заплетен разговор в „Дългото сбогуване“.

Макар и педантичен хомофоб, Марлоу никога не подлага на анализ привързаността си към Ленъкс, въпреки че читателят вероятно остава доста озадачен. Двамата мъже се разбират един друг толкова интуитивно, че типичните социални ритуали се оказват напълно ненужни: „Не се ръкувахме. Както винаги. Англичаните не се ръкуват непрекъснато като американците и макар че не беше англичанин, бе усвоил някои техни маниери.“ В крайна сметка, погледнат отблизо, профилът на идеалния бял американец се оказва този на идеалния английски бял мъж. Възможно ли е Марлоу, този обикновен човечец, да е всъщност един потресаващ сноб? Че и женомразец, расист, хомофоб, а дори и антисемит?

### 3.

Най-големият кошмар за един писател е да си представи как трудът на живота му не се преиздава и е на прага на забвението, а вторият му най-голям кошмар е да си представи как трудът на живота му е събран в един-два дебели, обезсърчаващи тома – ранните, най-лошите, и средно добрите му произведения, натъпкани в едно редом с „най-голямата“ му творба. Реймънд Чандлър е първият писател от популярните жанрове, който бива канонизиран от „Лайбръри оф Америка“, препечатван във вечната, „авторитетна“ поредица, която включва големите американски класики, но не само (например част от нея са както рома-

ните на Джек Лондон, така и острите му социални коментари, както белетристиката на Хенри Джеймс, така и доста обемните му рецензии, есета, пътни скици и размишления).

Включването в „Лайбъри оф Америка“ е едновременно обезсмъртяващо и балсамиращо. В случая на Чандлър обаче има нещо налудничаво в академичния формат, в който са представени детективските му романи, които имат вопиюща нужда да бъдат отпечатани отделено, за предпочитане с меки корици и с подходящите мелодраматично-романтични рисунки на корицата. Бележките под линия! Надлежно и академично добавените бележки към „текстове“, първоначално публикувани в списанията „Блек маск“, „Дайм дитектив“ и „Дитектив фикшън“, отхвърлени и окачествени от собствения им автор като „боклуци“. Как само би се посмял на това Чандлър, развеселен от литературната помпозност.

Аз съм един обикновен човечец, който сглоби няколко популярни романа чета в книга. Защо изобщо някога бих се интересувал от детективския роман като литературна форма? Това, което ми трябва, е извинение, за да проведя няколко експеримента в драматичния диалог. За да мога да ги аргументирам, ми трябва сюжет и обстановка, но в крайна сметка никак не се интересувам от нито едно от двете. Това, което наистина ме вълнува, е онава, което Ерол Флин нарича „музиката“, репликите, които трябва да каже.

Освен това решението на редакторите на „Лайбъри оф Америка“ да наредят толкова много от ранните и слаби творби на Чандлър до най-големите му романи („Големият сън“, „Сбогом, моя красавице“, „Високият прозорец“, „По-малката сестра“, „Дългото сбогуване“) е доста злощастно. Тринайсетте „детективски“ истории от средата на 30-те години, с които започва „Първи том“, се оказват съществено предизвикателство дори за най-благоразположения читател...

Окарикатурените отрепки, злодеите и „ченгетата“ често използват изрази като „шарлатанин“, „детектив“, „претрепано ченге“, сякаш детективският жанр е бил доста добре развит през 1935 г., още преди Чандлър да започне писателската си кариера. Бързо отмиращите детективски списания може и да са били идеални за публикуване на претърпаните с клишета детективски истории, на които „Лайбъри оф Америка“ е отделила внушителните 585 страници, но щеше да е къде-къде по-добре, ако бяха започнали с „Големият сън“ – най-значителната творба на Чандлър. Би било примамливо този му роман да бъде описан като първото му зряло произведение, но всъщност Чандлър е бил на 45 години, когато написва първия си детективски разказ, и на 51, кога-

то излиза „Големият сън“, който бива посрещнат с хвалебствени рецензии и окуражаващо добри продажби както в Щатите, така и в Англия. Въпреки че и този, както и другите романи на Чандлър, „канибализирали“ (по собствените му думи) по-ранните му истории, езикът, който Чандлър създава за този роман, „гласът“ на Филип Марлоу, е напълно различен. Обстановката отново е в стил ноар и грубо окарикатурените женски типаж са налице, но езикът се издига до висотата на чистото, неподправено красноречие и читателите с дълбока радост установяват, че се намират в компанията на не просто обикновен разказвач на екшън истории, а на истински писател със собствен стил и виждане за писането. Изпълняващата се фантазия, която подхранва детективския жанр, е всъщност желанието да се проникне отвъд фасадата, да се достигне до тайни, забранени за простосмъртните, и частният детектив ни отвежда именно на такива места и описва това, което той/ние виждаме по такъв начин, че „видяното“ представлява едновременно информация и усещане:

Пътеката ни изведе до оранжерията, икономът отвори една врата и се отдръпна. През нея се влизаше в нещо като вестибюл, в който бе горещо, кажи-речи, като в слаба фурна. Той се вмъкна след мен, затвори външната врата, сетне отвори някаква вътрешна врата и ние минахме през нея. Тогава вече стана наистина жещко. Въздухът бе тежък, влажен, пълен с изпарения и смесен с тлъстата сладникава миризма на цъфтящи тропически орхидеи. Стъклените стени и покривът бяха силно запотени, а върху растенията тежко падаха големи капки. Светлината имаше нереален зеленикав цвят, сякаш се процеждаше през аквариум. Растенията запълваха цялото пространство, същинска гора с отвратителни месести листа и стебла като току-що измити пръсти на мъртвец. Тяхната миризма бе убийствена като миризмата на врящ под одеялото ти алкохол.

С изключение на „Сбогом, моя красавице“, най-важните произведения на Чандлър се отличават с ударно начало. Читателят, който се е зарекъл никога повече да не си губи времето с четене на детективски романи, защото е погълнал предостатъчно от изключително заплетените, но малко вероятни сюжетни обрати на вече написаните детективски романи, въпреки това бива въввлечен в ново приключение, прирамен от увлекателната Чандлърова проза. Погълнал е предостатъчно от сюжетните абсурди и дългите, скучни обяснения, от усещането за мистерия и романтичните пориви!

„Високият прозорец“ с началната си сцена на къщата на Мърдок в Пасадена и повтарящият се образ на прозорци, от които падат или

биват бутнати пребледнели от ужас мъже, „Дамата от езерото“, чието начало започва с влизания в лъскава офисна сграда Марлоу (така напомним за навяващата меланхолия картина на Едуард Хопър – офиси с цвят на сепия) и завършва с потъналото в езерото тяло на удавена жена и премазаното тяло на мъж в смачкан, затътен дълбоко в каньона автомобил, „По-малката сестра“, която започва с поглед отблизо на кантората на Марлоу, в която злото нахлува чрез образа на възможно най-малко подозираната „по-малка сестра“, „Дългото сбогуване“ със своето романтично пресъздаване на Тери Ленъкс, тъмната страна на Марлоу, на фона на бляскавия нощен живот на Лос Анджелис – тези изумителни, макар и дребни повествователни полети са мерило за таланта на Чандлър, въпреки че романите, изградени около тези сцени, неминуемо са разочароващи, обременени с тромави, детайлизирани случки, неосмислени чувства, кукловодство вместо самостоятелно действащи герои. „Сбогом, моя красавице“, въпреки вдъхновяващото си заглавие, до осмата си глава е просто един жалък роман, когато мистериозно и в типичния за Чандлър безпорядък се пробужда, като придобива интелигентност, нова гледна точка, дори известна дълбочина. Чандлъровите „няколко експеримента в драматичния диалог“ имат привкус на улучване или пропускане, някои от главите сякаш дори не са били редактирани.

Авторът, който се хвали с класическото си образование (в Дълуич Колидж, Англия), вероятно се е отегчил от бремето на „сюжета“, който е задължителен за мелодрамата. Във всеки случай, той не е даровит майстор, свързва героите си по силата на случайността, а не чрез органични, внимателно изтъкани сюжетни линии, но може да се каже, че притежава повече талант от по-младия си съвременник Рос Мак-Доналд (виж „Тръпката“, „Прощален поглед“, „Подвижна мишена“).

В „Дванайсет бележки за детективските истории“ Чандлър защитава тезата, че „Свършената детективска история не може да бъде написана. Умът, който би съумял да развие свършената загадка не е същият, който би успял да сътвори литературно произведение“. (Нима Чандлър не е чел Дикенс – прекрасната, изпълнена със загадки „Тайната на Едуин Друуд“? А не му ли е попадал и великолепият сюжет на Хенри-Фийлдинговия „Том Джоунс“ – единствена по рода си „детективска“ история?) Начинът, по който Чандлър пише, принизява детективската история до чиста проба долнокачествено изкуство. Заплетените теории, които Марлоу разглежда, избилстват от фалшиви улики, пречки и задънени улици и започват да избледняват веднага щом загадката бъде „разбулена“, както избледнява емоционално наситен, объркващ сън, веднага щом се събудим. Ала в този жанр повече,

отколкото в който и да било друг, ключът е в напрежението, а разкриването на загадката е практически несъществено.

Най-провокативното у Чандлър е специфичният глас в романите му – този на озадачения, безпристрастен наблюдател. Гласът на Марлоу е гласът на поета или на ироничната перспектива на мизантропа с усет за точната метафора, за многопластовата информация, облечена в реторическа фигура, афоризъм, остроумна реплика или забележка. Кой, ако не Марлоу, би отбелязал как потайна клиентка побутва нищожен аванс върху бюрото му „много бавно и тъжно, като че ли давеше любимото си коте.“ Кой, ако не Марлоу, би забелязал, че гласът на сещане се дама на средна възраст „[се] провлочи... от гърлото ѝ като болник, надигащ се от леглото“ или че „подозрението се заизкачва по лицето ѝ, като котенце, но не така игриво“. Понякога сравненията и преднамерената духовитост излизат от контрол и изглежда сякаш Марлоу пародира така важната за Чандлър „музика“: „Исправих се на крака. Бях замаян като дервиш, безсилен като повредена перална машина, смазан като настъпен банан, неуверен като синигер и със същите шансове за успех като балерина с дървен крак.“ Класическите остроумия на Марлоу се леят от страниците с очевидна лекота, въпреки че са вмъкнати в текста така, както Емили Дикинсън вмъква брилянтните си изрази в стиховете и писмата си: „отракана бе като корито за пране“. „Дори на „Сентрал авеню“ – не от най-скромно облечените улици в света – той биеше на очи като въшка на чело.“ „Вие сте страшно интелигентни момчета“, „Косата му бе с цвят на консерва сардини“.

В типичния си стил махмурлията Марлоу отбелязва самонаблюдението си наред поредното неприятно приключение: „Подкарах колата назад, към Холивуд. Чувствах се като сдъвкан... А вътре в главата ми мислите залепваха една за друга като мухи върху мухоловка... Часовете се влачеха като болни хлебарки.“ Несполучливата ирония е обикновен сарказъм, а сарказмът – често младежка обида. Чандлър прокарва тази нишка през разказите и романите си доста последователно, като предполага, че у читателите му (мъже) съществува същото отвращение към секса.

В други случаи Чандлър позволява на Марлоу да прояви по-интелектуалната си, понякога лирична чувствителност. Детективът наблюдава подозрителен субект: „[неговата история] изглеждаше малко прекалено нагласена. Притежаваше по-скоро строгата простота на измислицата, отколкото заплетената мрежа на фактите.“ – наблюдение, което, като имаме предвид Чандлъровите грубички сюжети, си е направо комично подценяване на действителността. В „Дългото сбогуване“ има безсрамно носталгично, сантиментално възпяване на баровете и още по-дълго, дори рапсодично възпяване на блондинките, което

започва с „Има блондинки и блондинки“ и хитро подготвя почвата за появата на „жена[та]-мечта“ Айлийн Уейд, към която Марлоу изпитва джентълменско привличане. Отвреме навреме Марлоу напълно се разделя с цинизма си и говори с това, което е несъмнено гласът на неговия създател:

Едно време този град ми харесваше... Много отдавна. Покрай булевард Уилшър имаше дървета. Бевърли Хилс беше провинциално градче. Уестуд представляваше голи хълмове... Холивуд се състоеше от няколко дървени къщи покрай железопътната линия. Лос Анджелис бе просто голям слънчев град, в който бяха забранени спиртните напитки, с грозни къщи, демоде, но затова пък с голямо сърце и много спокойствие... Хората спяха по верандите.

С изключение на изблиците на тежко пиянство, самоубийствената депресия и моментите на умствена криза, животът на Реймънд Чандлър по нищо не прилича на фантастичния ноар свят, който живее във въображението му. Той изглежда е доста самосъзнателен, дори сякаш се извинява, че личността му е така „различна“ от тази на героичния Марлоу – този „обикновен вулгарен алкохолик“ със „социално съзнание колкото на кон“. Роден е през 1888 г. в Чикаго и след като бащата алкохолик напуска семейството, майка му се мести от град на град из САЩ и Англия, където Чандлър получава образованието си. През 1918 г. се записва в канадската армия, изпращат го във Франция, където се бие в окопите („Ако веднъж ти се наложи да поведеш взвод към открития огън на картечница, животът никога повече няма да е същият.“) и бива ранен и освободен с чин действателен сержант. След като опитва късмета си като журналист, счетоводител и одитор, Чандлър установява, че като много други писатели, той също не е годен за поприще, различно от писателското. Няма съпруга и до 1924 г. живее с майка си, която умира от рак, когато той е на 36. Веднага след това се жени за Сиси Паскал, която е на 54 г.

Със Сиси постоянно се местят, животът им е хаотичен, белязан от тежкия алкохолизъм и непостоянното поведение на Чандлър. Той често ѝ изневерявал, поне в началото на брака им, но след смъртта ѝ през 1954 е напълно съсипан. „Тя беше светлината и смисълът на живота ми цели трийсет години, десет месеца и четири дни. Всичко, което правех, беше само за да има къде тя да се сгрее“ казва Чандлър на английския си издател Хеймиш Хамилтън в писмо, малко преди да направи опит за самоубийство. Промените в настроението, себеомразата и монотонността на непрестанния алкохолизъм на Чандлър са основата, на която той изгражда героя си Уейд от „Дългото сбогуване“ – най-продавания писа-

тел, когото Марлоу е нает да охранява и който в крайна сметка бива убит от жената мечта, Айлийн, докато в същото време Марлоу я игнорира. Чандлър страда от хроничен алкохолизъм, но въпреки това запазва творението си Марлоу живо доста дълго – пише буквално до края на живота си и на смъртния си одър, когато е на 71 години, предлага брак на Хелга Грийн, литературната му агентка. (От сантименталност или от проникателност Грийн се съгласява.) Освен детективските истории и големите му романи, томовете на „Лайбръри оф Америка“ включват и последната, не особено вдъхновена творба на Чандлър, „Плейбек“ (1958), написана във време, в което остроумните му реплики и сравнения вече са се поизчерпали; както и сценария за всепризнатия ноар филм „Двойна застраховка“ (1944), адаптиран по мотиви от новелата на Джеймс М. Кейн в сътрудничество с Били Уайлдър („жива агония“ по спомените на Чандлър), който получава номинация за „Оскар“; включени са също и няколко провокативни есета, от които „Писателите в Холивуд“ днес е не по-малко актуално, отколкото е било преди няколко десетилетия; както и подбрани писма, писани от Чандлър в последните години от живота му, след 1945 г...

Феноменът Реймънд Чандлър повдига интересен въпрос: „Можеш ли да бъдеш „голяма“ фигура на „малка“ сцена? – „велик“ писател в жанр, в който съревнование за „величие“ почти няма? Изглежда някак си винаги е съществувало специално отношение към Чандлър от страна на критиката, сякаш недостатъците и несполуките в неговите романи са без значение. Дали канонизирането на Чандлър от „Лайбръри оф Америка“ е просто сантиментален жест, чудновата стъпка накриво? Или пък това решение да се разшири дефиницията за „американска класика“ дотам, че тя да включва и писатели от школата на „твърдите детективски истории“, е плод на богато въображение и с това се отварят нови възможности да се публикуват и други популярни, дълбоко обичани писатели, отличили се в собствения си жанр? В такъв случай в съзнанието веднага изникват Х. Ф. Лъвкрафт („готически ужас“), Рей Бредбъри („фентъзи“, „научна фантастика“), Айн Ранд („пророчества“, „романтика“).

В писмо до свой колега от 7 януари 1945 г. Чандлър отбелязва:

Всичко, което исках в началото, беше да си поиграя с един нов възхитителен език и да видя, без никой да забележи, какво би направил този език като средство за изразяване – той трябваше да остане на нивото на неинтелектуалното мислене, като в същото време придобие силата да изказва онава, което обикновено се изразява с езика на високата литература. Никак не ми дремеше особено какъв вид истории щях да пиша – написах мелодрама,

защото, като се огледах наоколо, видях, че това беше единственият вид писане, което беше сравнително искрено...

Като четете това лъжливо твърдение, човек изобщо не би си помислил, че сред съвременниците на Чандлър, освен всички други, са и Шеруд Андерсън, Ърнест Хемингуей, Уила Картър, Джийн Тумър, Ф. Скот Фицджералд, Зора Нийл Хърстън, Юджийн О'Нийл, Уилям Фокнър, Ричард Райт, Лангстън Хюз, Уилям Карлос Уилямс, Т. С. Елиът, Лилиан Хелмън, Тенеси Уилямс. Мелодрамата не е „искрен“ начин на писане, въпреки че трябва да признаем, че Чандлър може би наистина е мислел така.

*Превод Ани Данчева*

Joyce Carol Oates

The Simple Art of Murder: The Novels of Raymond Chandler

The New York Review of Books. Copyright (c) 1995