

СОЦИОЛОГИЯ НА КЛАСИЧЕСКИЯ ДЕТЕКТИВСКИ РОМАН

Ивайло Знеполски

Надали някой може да изчисли колко мастило е изписано, за да се изяснят причините на една страст (може би порок) — страстта на публиката да чете и гледа криминални истории. Затрудненията идват от две посоки — всеобщността на интереса и неговото постоянство. Детективски романи се четат от всички: от юноши и възрастни, от тези, които едва сричат буквите, и от домакини, но също от професори, политици, технократи. . . Те са един естествен елемент на свободното време, на отдиха. Развличат, носят умерено, стимулиращо нервите напрежение, разтоварват от умората, от ежедневните грижи. Детективският жанр, както и интересът към него, е надживял далеч своето собствено време — края на XIX и началото на XX в. Основоположник на жанра е Едгар Алън По: „Двойното убийство на улица Морг“ — 1842 г., „Тайната на Мари Роже“ — 1842 г. и „Откраднатото писмо“ — 1844 г. Конан Дойл написа „Етюд в червено“ през 1887 г. Двадесет години по-рано се появиха книгите на французина Емил Габорио. След това станаха известни имената на Честертън, Агата Кристи, Едгар Уолес, Жорж Сименон, както и на по-малко популярните у нас Дороти Сеърз, Елери Куин, Ърл Стенли Гарднър, Джон Диксън Кар, Рекс Стаут. . . Толкова много промени станаха в света, в това число и в света на изкуството, а старите детективски истории, ако пренебрегнем някои несъществени украшения и усложнения на стила, продължават да се разказват по добре познатия ни стар начин. Старите книжки продължават да се появяват във все по-нови и нови издания, във все по-големи и големи тиражи.

Тяхното основно действащо лице, гениалният детектив любител си е спечелил популярност, която почти го извежда вън от сферите на измислицата (въображението). Малко е да се каже, че имената на Шерлок Холмс или Поаро са станали нарицателни. Към гениалния детектив (независимо от името) се отнасят като към реална личност, съществувала или продължаваща да съществува, вън от принудите на ежедневието, неподчинена на простите биологични закони. Куриозите и недоразуменията около двусмислеността на неговия статут (измислен — реален) се трупат. Известно е, че в холандското градче Делфсейл тържествено беше открита статуя на Мегре. Знае се също, че от самото начало популярността на Шерлок Холмс е надминала тази на неговия създател и Конан Дойл е трябвало да отговаря на многобройни писма и молби, адресирани до неговия герой. Но още по-странни са фактите, които изнесе наскоро американското списание „Сетърди ревию“ — тези писма продължават да пристигат и до днес на адреса, на който според разказите на Конан Дойл е живял прочутият детектив. От цял свят към пощенската кутия на „Бейкър стрийт“ № 221б, Лондон, се стичат писма, молещи за съвет, зовящи на помощ прочутия детектив. Тези

писма най-често започват с думите: „Макар, мистър Холмс, да знаем много добре, че сте измислена личност. . .“

И неусетно ние разбираме, че сме попаднали в сферата на приказките и преданията, в света на митологичното.

Какво превръща един детектив (в популярното съзнание той се преплита с понятията полиция, тайна служба), към когото е проявявано традиционно недоверие и неприязън, в мит?

ПРЕДРЕШЕНАТА ТЕОЛОГИЯ

Мнозина автори предлагат едно теологично обяснение на жанра. Не без основание те посочват генетическото родство и прилики на детектива с героя от романа-подлистник — граф Монте Кристо при Дюма или принц Рудолф от „Парижките тайности“. Основният положителен герой от романа-подлистник е не просто силен, ловък, съобразителен, блестящ, но той подчинява всичките тези качества на една висша справедлива кауза. Явява се защитник на слабите, на онеправданите, на попадналите под властта на тъмните сили на парижкото дъно. От една страна, той е ангел-отмъстител, който носи възмездие, а, от друга — ангел-спасител, който вкарва в правия път, връща вярата във вечните и непоклатими норми и добродетели, разкрива бога. . .¹

Романът-подлистник се появява и разцъфтява в първата половина на миналия век, във времето на утвърждаването на капитализма. Когато „човекът, към каквото и съсловие да е принадлежал, вече се е откъснал от своята стара среда, но още не е влязнал в устойчиви връзки с новата обществена среда, тъй като тя току-що се зараждала. Неговото положение било неустойчиво и неопределено, пораждало неувереност и съмнения, карало да бягаш от себе си и да разчиташ на себе си. . .“² Юридическото еманципиране на човека е по-скоро символ на неговото освобождение, но не и едно автоматично реализиране на принципа в действителността. Оставен сам на себе си, той се изправя пред един централен проблем: на какви стойности да се опре, какво да направи център на своя живот? Индивидът започва да осъзнава свободата си като проблем. Старата феодална несамостоятелност на личността била по-безпроблемна, по-ясна, по-сигурна. Върху личността лягат нови отговорности, от нея се изискват нови качества. . . „И на тази обществено-историческа основа, която по силата на своята неопределеност никого не може да удовлетвори, се образува особеният романтичен тип на духовно и духовно-практическо усвояване на живота, основните особености на което се състоят в упованието на отделната човешка личност — като ценност сама по себе си, която единствено е способна да освободи себе си и другите от чуждите им жизнени обстоятелства и да утвърди друг, желан начин на живот.“³

Именно оттук тръгва „низкият романтизъм“, в чието лоно се заражда романът-подлистник, за да даде един отговор, който изцяло противоречи на изходните му позиции. Чрез образа на свръхчовека, човека-бог той провъзгласява снемането на това състояние на страдание, каквото е пребиваването между два свята и обръщането назад към християнската етика и облагородения феодален патернализъм.

Детективската новела запазва редица сюжетно-тематични сходства с романа-подлистник. И в нея продължава този процес на „прехвърляне на цяла

¹ Вж. анализа на К. Маркс в „Светото семейство“.

² И. Ф. Волков. Романтизм как творчески метод. — В: сб. Проблемы романтизма, вып. 2, Искусство, М., 1971, с. 45—46.

³ Пак там, с. 46.

поредица представи от религиозно-митологичната литература в булевардната¹, характерен за цялата масова култура, като например мотивите за възмездие, за покаянието, за тържествуващата справедливост, за възкръсналия мъртвец (такъв беше граф Монте Кристо, заел мястото на умрелия Фариа, такъв е и Холмс, но чудо спасил се от страхотната пропаст). Шерлок Холмс е един вид „добрият дух“, който твърде често се появява там, където не го очакват, там, където официалните власти са безпомощни — т. е. където в обществото се е настанила някаква несправедливост. Той е един вид олицетворение на наивната вяра, на демократичните народни предубеждения, че Доброто побеждава Злото, че съществува някаква върховна справедливост (освободена от всякакви машиниции и грешки), че над света властва един неподкупен поглед. Гениалният детектив бди над чистотата на „божието стадо“, той анатемосва едни и възражда други, връща ги към живота и в буквалния, и в преносния смисъл. За образования XX в. бог е умрял, но пред лицето на настъпващите обществени сътресения съзнанията се чувствуват несигурни и все още имат нужда от образи и представи, които да играят роля на негови заместители (ерзац божества), които да се наточват със символични значения. Личността на гениалния детектив се оказва удачна в това отношение. Той може да персонифицира известни абстрактни принципи за възмездие и справедливост. И, от друга страна, да примири тези принципи с възгледите на новия технически век. Холмс има самочувствието на напълно независим и свободен в своите действия, едно ново превъплъщение на религиозното пуританско съзнание. Сам обича да се нарича последна и най-висша инстанция, неподлежаща на обжалване.

Интелектът му е толкова развит, че оставя едно усещане за нематериалност, за чиста функция. Потънал в размисъл, обвит в тютюнев дим, излъчващ мистична мъгла, гениалният детектив изглежда напълно откъснат от света. Неговата мисъл е тази, която броди над потайните квартали на големия град, държи в магическия си обсег предмети и хора, играе си с тях, размества ги, поддържа ги отново — сякаш са фигура от някаква тайнствена шахматна партия... Самият той е всемогъщ, вън от криминалната реалност. Нанася светкавични удари, но сам е недосегаем; сякаш е един върховен морален принцип, който не може да бъде потъпкан и от най-заклетия престъпник... „Големият детектив-естет не търси нито слава, нито пари, нито положение. Не се възхищава, нито учудва. Над нещата е като бог! Безразлично наблюдава възбудените човешки страсти и емоции.“²

В детективската литература има случаи, когато детективът не само символично, но и съвсем дословно е интерпретиран като теологична фигура — както това е при Дороти Сейърз или Честертън. Отец Браун има откритата претенция за духовен баща и посредник между човека и бога. Неговите средства са тъкното познаване на човешката душа (въз основа на хилядолетния опит на католическата религия) и съкровената интимност (въз основа на тайната на изповедта). За разлика от своя съвременник Шерлок Холмс той не се грижи само за моментната справедливост, а за духовното здраве на обществото. Самият той е дребен, измачкан, неугледен, досуш като някакъв апостол, тръгнал по грешната земя. Разчита и заплашва не със закона, вярата в който, изглежда, е загубил (или никога не е имал), но с „угризението на съвестта, което не умира, и огъня, който не гасне“... Неговата скромност, доброта, вяра в човека и в превъзпитанието му, в пробуждането на разкаянието, неговата душа на анархист, отхвърлящ олигархичното общество и плутократията — ни приближават до

¹ С. М. Эйзенштейн. Литература и кино. — Вопросы литературы, № 1, 1968.

² Roger Caillois. Le roman policier ou Comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci. — dans: Puissances du roman, Marseille, 1940.

една архаична християнска етика, която съдържа в себе си романтиката и при-
мамливата измама на реакционно-утопичния социализъм. Неговата цел е не
наказанието, а превъзпитанието по пътя на едно завръщане към бога.

Миражът на апостолската мисия озарява и Мегре, този скептичен дребен
буржоа, здраво стъпил на земята, уморен, твърде отрано простил се с всички
илюзии на професията и мъкнещ своето съществуване на справедливец като
увеличаващо се бреме. В едно свое прочуто интервю-разговор, издадено в от-
делна книжка, Сименон заявява дословно следното: „На четиринадесетгодишна
възраст. . . се питах защо не съществува един вид лекар, който да бъде едно-
временно лекар на разума, другояче казано, един вид лекар, познаващ даден
индивид, неговата възраст, неговата психика, неговите възможности, който би
могъл да му каже да поеме такъв или такъв път. Това, което аз формулирах,
беше почти психосоматична (psychosomatique) медицина. Това беше през 1917 г.
и в този същия дух създадох персонажа на комисаря Мегре. И тъй като точно
това беше, което прави Мегре, ето защо беше необходимо той да има две
или три години в Медицинския факултет. . . Мегре според мен е един кърпач
на съдби. . .“¹

Интересно е да се проследят отношенията между Мегре и престъпника.
Комисарят никога не го съди, не е изпълнен с презрение към него. Винаги се
стреми да влезе в кожата на заподозрения. Знае, че „най-лошото унижение за
един човек е това, да се чувства отхвърлен от човешката общност“. И Мегре,
който представлява обществото, се стреми да се идентифицира с престъпника,
да го разбере, да го обикне и да му позволи в известна мярка, връщайки му след
самопризнанието уважението към самия себе си, да бъде отново интегриран
в общността. . .

„В дълбоката си същност Мегре принадлежи на съдебната полиция по един
случаен начин. Той е лекар, адвокат, повече изповедник, отколкото комисар.
Преди всичко това е един кантарджия на душите“. И по-нататък: „Да раз-
реша енигмата за Мегре не означава да разкрие метода на убиенца, но да експе-
риментира, да изживее опита на психологическата криза, която е провокирала
драмата. Читателят трябва да симпатизира на виновния. И Мегре е точно този,
който тегли ръката на престъпника, който тегли нашата ръка и насочва една към
друга тези две ръце, които не искат да се знаят. . .“²

Благодарение на Мегре престъпникът не е изхвърлен от човешката общност.
Защото в лицето на стария комисар той е видял тази общност под една и друга
светлина. И той не го чувства вече враждебен, като една надвиснала репресия.
Нещо повече, престъпникът изпитва необходимост от Мегре, защото в негово
лице той намира своя идеален образ, без деформациите на своите собствени
съмнения, и той чувства необходимостта да говори за своето престъпление. . .
В този момент ние можем да уловим една прилика, на пръв поглед абсолютно
неправдоподобна между Мегре и отец Браун. И при двамата връзката със за-
подозрените е спиритуална. Отецът обича да казва, че държи „своите хора“
като с дълга, невидима нишка. Именно това им пречи да се възползват от не-
говото великодушие и да офейкат. . . Цялото поведение на Мегре е пропито
от същия патернализъм. Общувайки с него, с неговата сурова любов, която из-
бликва от разбирането, престъпникът като че влиза в отношения, които е имал
със своя баща. Т. е. със своя създател (Мегре го връща към човешкия му образ).
И това дълбоко го докосва.

¹ Siménon sur le gril. — Presse de la cité, Paris, 1963. 48 p.

² Boilean-Narcejak. Le roman policier, 1964. 1942—1934 p.

И все пак, колкото и убедителни да са изложените доводи и факти, едва ли личността на прочутия детектив любител може да бъде сведена единствено до теологичния принцип, а борбата между него и престъпника до архитипа за борбата между Доброто и Злото. Най-малкото и за това, че реконструкцията на следата на престъплението не е акт на прозрение, а на изследване.

И тук се намесва един нов, изключително съществен за детективския жанр мотив.

Краят на XIX в. носи непозната досега надежда: науката, точното знание, техническия напредък. Детективът става изразител-осъществител на тази надежда. Съвсем недвусмислено дава да се разбере, че черпи своята мощ от сферите на научното знание, от овладения човешки и природни закони. В такъв смисъл той е една свършено нова фигура, необичайна, интригуваща. Един пръв посредник при сблъскването на широките маси със света на науката. Той фамилизира публиката с новите научни открития, демонстрирайки техния позитивен аспект.

Цялото действие на детективския роман е потопено в атмосферата на наука. Прочутият Дюпен живее сред книги, погълнат от тълкуването на стари текстове, в изпълнена с размисъл самота, редувана с възвишени философски разговори. В процеса на разследването голяма роля играят математиката, медицината, механиката. . . Шерлок Холмс, неговият гениален приемник, обогати ерудцията си с огромен арсенал от специални знания: за разликата в пепелта на различните видове тютюн, по минералогия, по ботаника, за разновидностите на източните оръжия, за действието на отровата карате, за пиесите мистерии, за средновековната керамика, за цигулките Страдивариус, за будизма, по всеобща история, по химия, по църковна ексегетика и още много други тесни отрасли на познанието. На едно място Холмс цитира нашумялата по онова време книга на Уинвид Рийд — „Мъченичеството на човека“. В друг случай той сравнява работата на детектива със знаменития принцип за корелацията на органите на Кювие: „Подобно на това, както Кювие може правилно да опише животното, виждайки една негова кост, подробно изучилият едно звено от веригата на събитията би трябвало да е в състояние точно да установи всички останали звена — и предшестващи, и следващи.“

Но по-важното в случая е друго, че самата концепция за разказа в детективската новела се намира под влияние на науката. Някои изследователи подчертават, че идеята за този художествен жанр, приемащ формата на проблем, до която връзка може да се стигне само чрез използването на интелектуални средства, би могъл да се роди само във вса на науката (Д. Макдоналд, Роже Кейоа). Бертолт Брехт¹ с удивление отбелязва до каква степен основната схема на добрия детективски роман напомня метода на работа на съвременните физици. Отначало се събират определени факти, строят се хипотези, които биха могли да съответствуват на фактите (движението на разказа съчетава случаи, които преди това са изглеждали лишени от връзка), отхвърлят се едни факти, придобиват се нови, които принуждават да се търсят нови работни хипотези (кръгът на заподозрените се стеснява чрез елиминирание на страничните заподозрени), и накрая, ако всички предположения са правилни, ако съвпадат с фактите, престъпникът трябва да се появи. . .

Гениалните стари детективи са хора на практическия рационализъм. Дори отец Браун на Честертън като изразител на либералното християнство е против свръхестественото, опитът и дедукцията помагат на психологическото му про-

¹ Бертолт Брехт. Заметки о литературе и искусстве. — Иностранная литература, № 5, 1972.

никване, на парадоксалната му логика. Те отразяват и олицетворяват историческия поврат в съвременното мислене. Философските корени на този образ отвеждат към картезианството (*cogito ergo sum*) и сенсуализма на Лок (уважение към фактите, страст към емпиричното) — обединени във философията на Просвещението. И по-точно този клон на Просвещението, чийто финал се явява американският прагматизъм: теорията за ползата, търсене на практическия резултат. . .

Марксистките анализи от началото на века показват, че прагматизмът в англосаксонските страни се стреми да създаде „народна философия“ на степен, по-висока от здравия житейски смисъл, на когото се опира, да се превърне по-скоро в един вид непосредствена идеология, отколкото във философска система... И „масовата култура“ чрез образа на гениалния детектив превежда тези негови амбиции на един достъпен и популярен език. Защото вярата в здравия разум е единственото, което в този момент може да бъде противопоставено на реалните тревоги, които съпътствуват индустриалния поврат (демонизиране на техниката, работническото движение, насочено към громене на машините). . . Защото наред с вярата, която носи машината, в колективното подсъзнание нахлуват и страховете. Както справедливо изтъква Д. Макдонълд, масите не са така сигурни, повече се боят, когато имат контакт с науката. И съществува цял долен пласт научна фантастика, в който чудото не е затворено в границите на знанието. Самата наука е неразбираема, над нея не може да се има власт, тя е по-скоро страшна в своята сила (не се ли прокрадва тук една скрита теология, макар и с обратен знак?!), науката става любима тема на списанията, посветени на страха, комиксите и филмите. Стига се дотам, че когато се появи лаборатория във филм, през нас преминава тръпка и бялата мантия на научния работник смразява кръвта в жилите ни също така, както и черният плащ на принц Дракула. Тези филми на ужаса се ползват с голяма популярност (постоянно се появяват нови версии за Франкенщайн, Годзила, Кинг-Конг). . . И Макдонълд заключава: „Ако лабораторията на научния работник си спечели в масовата култура такова страшно име, не е ли това едно от тези народни, дълбоко скрити предчувствия? От лабораторията на Франкенщайн до Майданек и Хирошима пътят не е дълъг. Дали масите са подразбрали, може би подсъзнателно (също така, както общата вяра на XIX в. във всеобщата просвета е била грешка), че науката може да служи еднакво добре за античовешки, както и за хуманни цели — кой знае, може би за първото по-добре, по-лесно? Може би Франкенщайн, създаден от г-жа Шели, експериментатор, който предизвиква катастрофа, придвижвайки науката напред, е народен герой, по-стар и все още по-малко славен, от талантливия и полезен Шерлок Холмс на Конан Дойл?“¹

Безспорно възторженият поглед на Холмс към науката е едностранчив. Той вижда преди всичко ползата от нея, и то моментната полза. Той не я развива, не мечтае за нейните нови хоризонти — той я прилага, буквално върви след нея, консумира нейните открития. Той постоянно демонстрира възможностите си да се възползва от тях, изгодите, които получава от това. В този смисъл той е гранитен блок, който „масовата култура“ изправя пред първите тревоги и първите комплекси на масите по отношение на науката. Холмс е един практичен буржоа, цялото поведение, цялата личност на когото излъчва доволство от това, че е напредничав представител на своя век. От него лъха едно демонстративно „техническо“ здраве. . . В такъв смисъл на новата плоскост той отново се проявява като необходим „посредник“ между масите и настъпващите промени.

¹ Dwight Macdonald. A Theory of Mass Culture. — B: Mass Culture — The Popular Arts in America, The Free Press, New York, 1957, 68—69 p.

Той е герой на статиката. И в това е неговата основна слабост — свързан е с едно определено равнище на историческа адаптация. . .

Разглеждайки творчеството на Жул Верн, Грамши забелязва, че в него никога не е имало нещо напълно невъзможно: „възможностите“, с които разполагат героите на Верн, са повече от реално съществуващите във времето, но не го надвишават много и главно, не „лежат“ вън от линията на развитието на достигнатите научни завоевания, въображението не се явява във всичко „произволно“ и затова притежава способността да възбужда фантазията на читателя, вече завоювана от идеологията на фаталното развитие на научния прогрес, нахлуването на човека в тези области, където по това време са властвували единствено природните сили. . . Ето защо Верн бил популярен и популярен. Но същевременно това равновесие в романтичските построения на Верн (за разлика от Уелс и По) го правят ограничен във времето и доведоха до намаляване на неговата популярност. Науката надминава фантазията на Верн и неговите книги не се явяват повече „психически възбудители“¹.

По същия начин се изчерпват и митовите от ниския слой на фантастичната литература: чудовището на Франкенщайн става неуместно в ерата на кибернетичните роботи (в „2001 — космическа одисея“ Стенли Кубрик показва новите измерения на конфликта човек—машина), Годзила не може да изплаши никого в едно човечество, което притежава горчивия опит на атомната бомба, а космическите маршрути, носещи в себе си обещанието за срещи с непознати, може би враждебни светове, превръщат в невинна романтична приказка образите от загадъчния „загробен живот“. . . Изчерпва се и опонентът на този бъдещ някога страх фантастичен свят — разсъдъчния и наиздателен татко Холмс. Днес дори и децата със снизхождение прочитат неговите дълги монолози за науката на стар провинциален даскал. . .

НОСТАЛГИЯ ПО ЕПИЧНОТО ВРЕМЕ

Но за да бъдем справедливи, трябва да констатираме, че независимо от неговата „старомодност“ в това отношение общото му обаяние над днешната публика далеч не намалява. За това свидетелствуват не само многобройните нови издания на отдавна познатите книги, но и закъснелият и много интензивен интерес към него на едно такова изкуство, каквото е киното. . . Значи образът, а и обаянието на гениалния стар детектив не се състои и далеч не се изчерпва и от сиантинния пласт на мира. Нещо повече, при приемниците на Холмс изобщо отпада целият този аспект на образа. Изглежда, че след Конан Дойл логиката в развитието на жанра се променя. Отначало той изразяваше самочувствието на разума. Носеше увереност, че може да се постигне хармония, да се укротят разрушителните сили, спотайвани в общественния организъм, да се преодолее абсурдът, който се съдържа в престъплението. . . Но постепенно градусът на оптимизма на жанра намалява. Той някак си стеснява своя кръгзор и своите амбиции. И ако Холмс имаше две отличителни характеристики: на учен и на проникновен психолог, сега се набляга на втората страна на Холмсовия талант. Интересът се премества към личността, към индивидуалността на детектива. Поаро, макар постоянно да апелира към „малките сиви клетки“, се уповава на своята безпогрешна интуиция. Героят на Джон Диксън Кар — д-р Дермонт Кинрос, се нарича „слуга на научните факти“, но много точно знае, че „човешката логика винаги превъзхожда логиката на уликите“. Що се отнася до Мегре, неговото оръжие е тънкото познаване на човешката душа, точното проучване на условията на човешкото

¹ Антонио Грамши. Жюль Верн и научно-географическият роман. — В сб. О литература и изкуство, Прогрес, М., 1967, с. 148.

съществуване като мотив на човешките постъпки. Той изучава „своя човек“ като социолог и психолог, пътят към доказване на вината му минава през разкриване истината за човека, разкриване на често тъжната и невзрачна съдба на престъпника. Нечувствителен към нововъведенията в борбата с престъпността на чикагската полиция, донесени след командировката на неговия шеф, остава и старият болен комисар Берлах от романите на Дюренмат. . .

Следователно днес трябва да търсим на друго място ключа към очарованието на детективския жанр и неговия основен персонаж.

Карел Чапек, който проникновено се е занимавал с проблемите на жанра, вижда в неговите първокорени най-древния мотив: Сфинкса, поставящ загадки; дивото, мъчително наслаждение да се разгадава загадъчното; страстната потребност да се разчупват костеливите въпроси. Той посочва примери от митологията и старата култура. От най-древно време са разпръснати свидетелства за този неукротим интелектуален порив: Едип, отговарящ на Сфинкса, готов да го погълне (доколкото всичко загадъчно поглъща човека). „Турандот“, китайските, индийските, малайските, персийските, арабските и каквито щете други загадки, свършвайки с детските гатанки, ребусите, кръстословиците, а също и шахматните задачи. Да бъде изправен пред загадъчното, това в известна степен е необходимост на човешката природа, на неспокойния търсещ дух. . .¹

В такъв смисъл изкуствено конструираният загадки, каквито се явяват детективските романи, придобиват една реална стойност. Във века, когато светът се изпразва от тайни, когато не стават повече чудеса и всяко явление, някога необяснимо, е сведено до някакво прозаично обяснение, когато строгите рамки на ежедневието притискат човека, детективският жанр му осигурява една спиритиуална връзка с неговата архаична природа. Той възвръща забравените радости от преодоляването на трудността, от покorenото препятствие, от извоюваната победа. . . Както уморената плът намира удовлетворение в спомените на младостта, така и читателят на детективски романи търси и изпитва едно чисто платонично удоволствие. Той става участник в „голямото приключение на ума“, което идва да замени реалното приключение. . . Детективският жанр бележи очевиден упадък на авантюрният дух и в същото време предлага една компенсация, полага усилия да смекчи удара. . . Това много точно е формулирано от Брехт: „Приключенският роман надали може да се напише иначе освен като детективски; приключенията в нашето общество са свързани с престъпленията.“²

Детективът е наследник на древния ловец, на трапера, на следотърсача, на тези, които са четели „книгата на джунглата“. Но, от друга страна, тях ги разделя цяла пропаст — пропастта на протеклото време. Днес в джунглата на метрополията модерният следотърсач не се различава много от читателя на неговите подвизи (даже идеалният модел на жанра е такъв: изобщо да се премахне дистанцията — читателят и детективът да вървят заедно, заедно да узnavат и да действуват). Херметизиран в своя кабинет, излегнат в своя фотьойл, който напуска в много редки случаи, той няма никакъв реален допир с драмата, участниците, в която му се явяват като сенки. Но затова пък за разлика от индианските и морски приключения има преимуществото на по-лесната идентификация. На това се дължи и неговата популярност — всеки може да си въобрази, че е велик детектив. Условието за това е да се вглежда по-внимателно в подробностите на ежедневието, да напрегне „малките сиви клетки“. . . Детективският роман представлява едно чисто интелектуално упражнение. В това отношение той заема място, много близко до кръстословицата, до математическите задачи, до шахматните упражнения. Т. е. до всичките тези игри с твърди правила, къ-

¹ Карел Чапек. Холмсиана или о детективных романах. — В сб. Искусство, Л., 1969, с. 201.

² Б. Брехт. Заметки о литературе и искусстве. — Иностранная литература, № 5, 1972.

дето основната цел е изпитанието — в случая идентифицирането на престъпника. Ван Дайн пръв е събрал и подредил конвенциите на жанра в т. нар. „двадесет правила“ на романиста-криминалист, публикувани през 1928 г. в „Американски мегезин“.¹ И спазването на тези правила е задължително. На не един писател му е било отказано членство в лигата на авторите на криминални романи само защото е нарушавал установения кодекс. Разбира се, това не спасило жанра нито от неговата криза, нито от сериозните промени, които претърпява, но е свидетелство за определено отношение към него! Той доброволно се е поставял във връзка от художествената литература — най-близко до спортното състезание. . . Впрочем последното играе ролята на съществен конструиращ разказа елемент. Още Конан Дойл дарява образа с черти, към които англичаните са много чувствителни и ги считат за национална особеност — спортсменството. Това, че се встраива в един случай, това, че е готов да се обзаложат за изхода, в това, че се бори докрай с максимално напрежение. (Разбира се, и в това, че спазва определени правила на играта. . .) Разказът винаги е построен около едно двуборство, относително равностойно. (Защото все пак се знае, че Холмс няма равен на себе си.) Всяка нова новела започва с уговорката, че големият детектив е изправен пред един изключително тежък случай, пред коварен противник или поне пред престъпник, с чийто метод на действие се сблъсква за първи път. . . Нека припомним за тежкото и продължително двуборство с неговия митичен противник проф. Мориарти. В „Азбучните убийства“, един от най-добрите романи на Агата Кристи, сензационният Поаро е дръзко предизвикан от убиец-маниак, който смята, че може да го надиграе. А какво да кажем за традиционното съперничество между детектива-любител и Скотланд ярд — където на карта са поставени честта, амбицията и служебното положение? Всичко е спортна страст (а значи неизвестно, загадка) в детективския роман. Съперничеството се разпростира дотам, че се превръща в стил на общуване между автора (т. е. детектива, тъй като разказът се води от първо лице) и читателя: при спазени правила, при гарантирани равни условия кой пръв ще стигне до тайната, кой ще подведе другия, кой ще уличи другия в нарушаване на правилата? (Малко ли са читателите, които се изкушават да прочетат последната страница, преди да продължат по-нататък? Както не са малко и авторите, които запазват в тайна най-важните от уликите и по този начин предварително печелят състезанието със зрителя!)

СТИХИЙНИТЕ ПРОЯВИ НА „НАРОДНАТА ИДЕОЛОГИЯ“ ОТСТЪПВАТ ПРЕД ФУНКЦИОНАЛНИЯ СХЕМАТИЗЪМ НА ПОПУЛЯРНОТО РАЗВЛЕЧЕНИЕ

Далеч не всяка загадка има отношение към детективския жанр. Структурата на криминалния разказ (тайна—обяснение, въпрос—отговор) се осмисля от неща, които са във връзка от специфично игровия, спортно-кръстословичен характер на разгръщане на сюжета. Обикновено в края на книгата има една страничка или няколко реда, които читателят пропуска (защото вече отговорът на гатанката е известен и защото от опит се знае какво съдържат) и чието значение за криминалния роман далеч не отговаря на скромното им място. Тези пасажки се отнасят до съдбата на разкрития престъпник. Играта, забавлението, добрият тон, обществото — са били дотук. Следващата крачка извежда в реалността, която е подвластна на сурови закони. Най-често престъпникът, сломен от своя неуспех и последвалото разобличение, е примирен със своята съдба. Но в други случаи той се опитва да се измъкне, да избегне последиците на своето поведение. И то-

¹ Богомил Райнов. Черният роман. С., Наука и изкуство, 1970. с. 63—64.

гава действието продължава вече извън сферите на играта (всякакви маски, всякакви заблуди падат), интелектуалното съперничество се превръща в едно интензивно физическо двуборство, този път не вече между детектива-любител и престъпника, а между нарушителя и репресивните органи на обществото. Произведението на детективския жанр има да изпълни една задача, по отношение на която блестящите методи (делукция, психологическо проникване, индукция) на прочутите стари детективи са средство, а не самоцел. А именно: да санкционира едно сериозно нарушение, този път не на правилата на криминалната игра, а на една реална и затова също така строго регламентирана — социална игра. Да произнесе и изпълни присъда от позициите на определени стойности-принципи. Отговорът на загатката съдържа и определена морална присъда, носи елемента на етико-оценъчен характер — отговор-възмездие, отговор-успокоение. Твърде често в прилагането на наказанието-присъда, присъдата-успокоение се стига до педантичност. Така например във филма „Място под слънцето“ — реж. Ж. Стевън (по мотиви от романа на Драйзър „Американска трагедия“) героят замисля смъртта на жена си, но е изпреварен от фатален случай. Проектът се реализира сам. Героят, когото заподозират, е обвинен и осъден. В случая съдебната грешка е представена във форма на осъществяването на справедливостта. Т. е. — няма никаква възможност да възтържествува пороът. И това не е само морално съображение. . .

Подобно на романа-подлистник и детективският роман възниква в задния двор на литературата, посветена на „шумните съдебни процеси“, в които се осъществява едно стихийно нахлуване на „народната идеология“ (отразяват някои духовни подбуди, интереси, чувства, демократични тежнения и т. н. — Грамши нарече романтизма „социално-литературен аспект“ на Френската революция. . .¹). Той засяга сфери, които поради отдалечеността си от читателя винаги са го изпълвали с любопитство: съдопроизводството, властта, полицията. Вечно актуалните въпроси, свързани с тях — несвършенствата на правосъдието, борбата срещу несправедливостта, корумпиращата власт на парите, политическите скандали. За това свидетелства и интересът към популярните някога и у нас сензационни серии: „Прочути английски съдебни процеси“, „Прочути френски съдебни процеси“ (които имат аналогии и в други страни). Това са буквално преизкази по съдебните протоколи на големи процеси с коментар от компетентен юрист. (Например делото Фюалде, делото по убийството на лионския куриер.) Наблюденията са показали, че необикновеното читателско внимание идва от интерес към обвиняемия, от процедурата на защитата, от изостреното любопитство към капризните колебания на съдбата. . . А разклатената вяра в съдопроизводството често води до симпатизиране на престъпника.

Разбира се, при класическия детективски роман е точно обратно — почти изцяло липсва интерес към престъпника, който по правило е несимпатичен, и вниманието, примесени с възхищение, са приковани от неговия опонент, един вид приемника на функциите на обществения обвинител (на прокурора, на съдиите) от романа-подлистник. . . Как да си обясним това?

Мнозина са обръщали внимание върху показателния факт, че за по-малко от половин век съществено се променя центърът на тежестта в популярната литература. Класическите произведения на романа-подлистник (тези, свързани с настроенията на 1848 г.) издигат за герой обаятелни авантюристи, горди отъмстители, олицетворяващи един романтичен протест. . . Преходът от този тип роман към чисто авантюрното четиво, към детективската новела според Грамши² отбелязва „от процеса на схематизацията на интригата, лишаваша се от ка-

¹ Антонио Грамши. О детективном романе. — В сб. О литературе и искусстве, Промисс, М., 1967.

къвто и да е елемент от демократическа и дребнобуржоазна идеология. В детективския роман вече няма борба между народа — обикновено, добър и великодушен — и тъмните сили на тиранията (езути, тайна полиция, чиято дейност е свързана с осигуряването на държавната безопасност или честолюбие то на отделни управници и пр.), а мястото има само борбата между престъпността — професионална или специфична — и силите на законния ред, частни или държавни, действащи в съгласие с юридическия кодекс.¹

В своето начало (Емил Габорио, Морис Льоблан), по силата на националните особености на обществените процеси, френският детективски роман е все още под влиянието на романа-подлистник, а съответно и на свързаните с него настроения. Неговият изследовател Жан-Жак Турто² свидетелства, че твърде често в сюжетите му срещу симпатичния престъпник-анархист застава едно общество с лоша съвест. Ние виждаме Арсен Люпен да триумфира над Ганимар, а Фантомас съответно над Жув, в една ситуация, в която стойностите с демократичен произход от Третата френска република все още са оспорвани (авторът обръща специално внимание на водевилните фамилни имена на полицаите); по същия начин и служителите на магистратурата са представени като късогледни хора, неефекасни в респектиращата рутина на законните процедури — те принадлежат към слабоумните от Втората империя. . . В това време полицията и справедливостта са имали „слаб гръб“, тъй като политическите афери помрачават репутацията на утвърждаващата се буржоазна демокрация (скандалът за Панама, държавните награди, медалите; аферите Юмбер или Стеней), а съществуващото обществено брожение е намерило отражение в популярната литература. Симпатиите на Льоблан са на страната на Арсен Люпен, а Габорио в „Мистерията на жълтата стая“ прави от инспектор Ларсен престъпник. . .

Кипежът на революцията, разместването на обществените пластове, рушенето на едни стойности и отношения и набеязването на други, разцъфтяването на различни надежди и илюзии — цялото това неустановено време на преход намери отражение в естетическата и идеологическата еkleктичност на романа-подлистник. Това е един жанр без правила, защото оглежда едно все още „отворено общество“, с неустановени структури. Безформеното повествование (сякаш някаква неосъзната пародия на епопеята, но написана в съвършено сериозен тон), обхващащо всички пластове, всички прослойки, които в това несигурно време се оказват странно свързани, засегнати от една болест, във вихъра на един и същ хаос. Тези дебели повествования, които нарастват механически, защото авторът не знае къде да постави точката, отразяваха всички идеологии и всички съществуващи алтернативи. Залезът на романа-подлистник и повлияните от него ранни представители на детективския жанр става изразител на един съществен обществен преход. Както и реабилитирането на полиция, превръщането му в символ на респект към демократичните процедури. . . Разбира се, тук е направена една отстъпка-мистификация. Напред излиза фигурата на детектива любител, за да се скъса всякаква връзка с дискредитираните служители на стария режим. Идва един жанр на строго определени правила и това отговаря на едно ново общество с вече изградени, утвърдени социални структури, сигурно и уверено в своите принципи, все още витално, обещаващо развитие и прогрес. . . Неговият основен персонаж — детективът, е страж на установения ред, един гарант на функциониращите буржоазнодемократични свободи. . . Популярната литература в епохата на буржоазната революция, изразявайки гледната точка на третото съсловие, съдържаеше елементите на конте

¹ Антонио Грамши. О детективном романе, с. 150.

² Jean-Jaques Tourteau. D'Arsène Lupin à San-Antonio (Le roman policier français de 1900 à 1970), Paris, Mame, 1970.

стация. Но в момента, в който буржоазията се настанява на общественото кормило (и се извършва постепенно разслояване на революционните сили, отделянето на четвъртото съсловие — пролетариата), популярното изкуство се обуржоазява, изтръгва протестното си жилище. . . Демократичните настроения, които съществуваша редом с известен социален снобизъм (романите на Сю са се ползвали с успех дори и сред високо просветените кръгове на висшите съсловия), заглъхват, претърпяват една трансформация, която само привидно е тяхно осъществяване. . .

Детективският роман свива рамките на интереса на популярното изкуство, ограничава се, затваря се в една тясна сфера. Изгражда и настоява на строго определени правила, които са точен превод на принципите на съществуващите поръчки. Загледаната деидеологизация на образите, зад „абстрактно функционална схематизъм“ на разказа не е трудно да открием строго определени класови интереси. Но за разлика от преди — поднесени по съвършено нов начин. Утвърденият капитализъм тласка „масовата култура“ по пътя на определени, преднамерено избрани социални символи (не следва ли да виждаме в това една аналогия със „скриване“ политиката зад кулисите — парламент, политически партии, политическо фразьорство, — което умело маскира класовия интерес, опосредствуваша доскоро открит конфликт!), които дистанцират разказа от реалността, но без да го лишават от възможността да я изразява и тълкува. Настояването на правилата на жанра, непрекъснатото повтаряне на една и съща строго изчислена схема постига своето. Масите приемат в същност не правилата на жанра, а един начин на гледане на действителността. . .

Ърл Стенли Гарднър съобщава, че примерите, които му е предложила реалната практика (съдебни процеси, съобщения от рубриката за произшествия), са се оказали съвършено негодни за неговите романи. За да се превърнат в криминално съчинение, те трябвало да бъдат основно фризирани, подправени, преобърнати до степен, в която почти нищо не остава от тях. И едва тогава те започвали да изглеждат правдоподобни от гледна точка на техниката на жанра. Което ще рече, че реалните елементи на действителността (от социално, философско и материално естество) трябва да преминат през един вид кодиране, което да ги направи годни за забавната, образцова игра. Вече показвахме, че е примитивно да се смята, че романът-загадка е чисто развлечение, че в него няма никакво познание. Но познанието, което той съдържа, не е това на точните науки, както някои се изкушават да мислят. Оттук и комичната амбиция, с която се заемат да доказват професионалните грешки на маестро Холмс в една или друга област. . . Познанието в детективската новела е шифровано и то е едно социално познание. . . (Ето защо, понякога и със столетна давност, те и до днес възбуждат читателския интерес.)

ДЕТЕКТИВЪТ-ЕСТЕТ И БУРЖОАЗНАТА КЛАСА

Но да видим в какво се състои престъплението, срещу което така ожесточено се борят толкова школувани умове и чието наказване така единодушно е приветствувано.

Един единствен мотив на престъплението, срещу което така ожесточено се борят толкова школувани умове и чието наказване така единодушно е приветствувано.

Един единствен мотив на престъплението доминира в класическия детективски жанр — посегателството срещу собствеността. Каквито и комплицирани отношения да се разкриват, независимо от намесата на любов, ревност, завист, отмъщение, измама. . . — има една сигурна стойност, до която в крайна сметка се свеждат всички тези пъстри отношения — парите. Ограничеността на бур-

жозното съзнание според известната мисъл на Маркс намери в тях един всеобщ еквивалент на всички стойности, включително и духовни. „Парите се оказаха предмет на свръхобладанието.“¹ Макар че в тази епоха те са все още някак си много натурално изразени: недвижимо имущество, наследство, завещание, обезщетение, скъпоценни накити. . . (техният функционализъм не се е развил напълно). Затова престъплението остава в границите на семейството, на рода. В детективския роман прочутото *cherchez la femme* е заменено от прозаичното „търсете наследника“ — т. е. търсете материалната изгода. Това го разкрива като класически жанр на буржоазния менталитет. Героите (почтени и престъпни) се стремят с всички средства към материалната обезпеченост, която за тях е олицетворение на щастието. Престъпникът от романа-загадка няма никаква връзка със старите злодеи по природа от романите на романтичната контестация. Той убива по лична причина (за лична облага) и не принадлежи на престъпната среда. На свой ред детективът, олицетворяващ справедливостта, е гарант на неприкосновеността на собствеността и сигурността на собствениците (справедливостта и собствеността са почти тъждествени!). Гениалният детектив-естет е нечувствителен към морални, емоционални и пр. подбуди на престъплението; не приема никакви извинения. Неговата цел е възстановяване на статуквото. (По-новите детективи, макар и да са по-умело социализирани, не прикриват „буржоазно-конвенционалното“ на своите прародители.) Миналото и бъдещето обезателно трябва да бъдат хомогенни. Възстановяване на законността, връщане към „реда и спокойствието“ е тържество на едно сигурно в себе си консервативно общество. . .

Социално погледнато, групата (жертвата, заподозрените, престъпникът, детективът) е напълно хомогенна. По принцип персонажите на детективския жанр са от кръга на средните собственици. И поради това всичко, което става, прилича на една семейна разправия. Краят изчерпва случая (няма конфликти с обкръжението, защото всички са от една среда, всички са почтени, само че едните са надянали маската на почтеност) — мисълта няма никаква посока на развитие. Този джентълменски момент запазва средата от петно. Средството: „изрязване на гнилото“, „изстискване на цирея“ — това не позволява да се хвърли сянка върху цялото. Жестокостта, проявена вътре в класовата граница, има стойността на защитна реакция. (В такъв смисъл спокойният тон на повествованието, запазеното хладнокровие пред най-ужасното изразяват определено класово „достойнство“.)

Но това е обективният резултат от дейността на детектива. В действителност той е един далеч по-сложен комплекс от приемане—отхвърляне (което обяснява и обаянието му върху далеч по-широка аудитория от тази на собствената му класа). В известен смисъл той е пленник на своето обкръжение — разбира се, доброволен—и това намира израз в особената опозиция (не антагонизъм), в която той се намира към него. В търсенето на нюансите на разграничаването от групата се стига до една мания, която е на границата на тиха шизофрения. Тук пред нас минава цял един парад на познати пози, на кресливи гримаси, на напътно и уморително самоизтъкване. . . Прочутите стари детективи със страст не толкова кокетират, колкото се самозаблуждават със своята опозиционност към организираното общество, към тази човешка колективност, която намери своя модел във фабричната форма на труда. Те притежават чувството, че са особен елит.

Настояват на това да изглеждат неутилитарни. За тях разследването на престъплението като че не е изпълнение на обществен дълг, нито нравствена необ-

¹ К. Маркс. Философско-икономически ръкописи. 1844.

ходимост. За тях това е ловна страст, спорт, справяне с досадата на ежедневно съществуване, умствена възбуда, заместител на изкуствени стимулатори.

Гениалният детектив любител винаги действа в един затворен микросвят (чийто модел е в домонополистическите буржоазни отношения), отдалечен от големия свят: някое старо имение, обвито в мъгла, откъснато от света от природни стихии, глухо селце, вагон от трансевропейската железница, необитаем остров. . . Много точно немският автор Хелмут Хайсенбютел забелязва, че например при една авторка като Агата Кристи се забелязват „интериори, които, строго погледнато, не са такива (вътрешността на някой самолет, на спален вагон), интериори, които сякаш пускат пипала, отрязъци от ландшафт, които добиват интериорен характер поради това, че са третирани като стаи“¹. Избира се такъв откъс от действителността, който е пощаден от влиянието на времето, от ерозията на прогреса и е консервирал в себе си характеристиката на отминалото време — началния разцвет на буржоазното общество. Престъплението, идващо да смути обичайния ред на нещата, е едно нежелано (но изглежда непредотвратимо) нарушаване на правилата на относително спокойното и сигурно дребнобуржоазно ежедневие.

Винаги има едно пространство, естествено ограничено, без връзка с останалия свят. И тайна, която съставлява сърцевината му. С различни варианти, от 1842 г. до днес, това е все същата ситуация, която открива По в разказа „Двойното убийство на улица Морг“ — „Загадката на затворената стая“ (local clos). Както казва Джон Диксън Кар, „уютно, удобно, акуратно престъпление, което най-вече се заражда в недрата на семейството“. Постепенно кръгът се разширява — влизат близките, приятелите, съседите. . . След това семейството придобива символичен смисъл — своите, средата, обществото (доброто). Интригата има формата на домашен скандал, на прикриван от съседите раздор, на „наша си работа“. Важно е нищо да не излезе зад стените на къщата, зад оградата на градината. Ако може някак си всичко помежду им да бъде разрешено, дори без намесата на полицията. . .

И ето я цялата тази почтена компания, събрана на едно място. Изглеждащи еднакво невинни и еднакво виновни. Всеки има алиби и всеки притежава мотив да извърши престъплението. Но, както забелязва Брехт, не всеки е имал „удобен момент“ за това. Сред тях е и детективът. Верният стар слуга поднася чай — тече разговорът-надлъгване, маскирани под невинно любопитство разпити, едно неумело изтъкване на собствените добродетели — всичко е в добрия тон (faire play), всички се подозират и никой никого не обвинява. Отношенията текат, сякаш нищо не е станало, но под повърхността на ежедневно светска рутина е таено напрежение. Точно тази ситуация беше дефинирана от Дороти Сейърз като „murder party“.

В тази ситуация има и угроза, но има и една особена сигурност. Защото те са изправени пред едно „съвършено престъпление“ (формула, издаваща джентълменски отънък), което говори за една обуздана агресия на индивида, за част от кръга. И той няма друг идеал и други разбирания освен тези на средата. От обширната практика на жанра е известно, че тайната на „затворената стая“ се оказва мнима. Убиецът е извършил своето престъпление, преди да е отворена заключената стая, през време на отварянето ѝ или след като е била отворена. Което ни навежда на една любопитна аналогия — съотнасяне на престъпника към затворения кръг на средата. Защото както тайната на „затворената стая“ е мнима,

¹ Helmut Heissenbüttel. Die Spielregel im Kriminalroman. — Der Monat, H. 209, 1966, Berlin.

така и неговото присъствие в кръга е мнимо: той е или предварително отпаднал от средата, или е разорен и все още крие, никой не знае, или му предстои да загуби своето място между равните си. . . По този начин престъплението е извършено най-често от страх пред социално декласиране.

ДЕТЕКТИВСКИЯТ ЖАНР И КЛАСИЧЕСКОТО БУРЖОАЗНО ГРУПИРАНЕ

Престъпникът в детективската литература не констатира средата, той може да я ненавижда, но той желае да остане в нея. В това отношение твърде много се отличава от появилите се по-късно гангстери, които изграждат свое общество и нехаят за „общественото мнение“. Той действа сам, не принадлежи на престъпната среда. Самото разобличение е гибел за заподозрения. Той губи своята среда, своето положение. Това е основното. Присъдата (юридическата) е само дооформяне на по-нататъшната му участ. Затова и никой не се интересува от продължението на историята в съдебната зала.

Това, че престъпникът е убил поради материални затруднения, е един елемент на допълнително успокоение. „Аха, значи той в същност не е от нашите, престанал е да бъде един от нас!“ Кое то автоматично изключва престъплението от „доброто общество“. Хомогенността на средата във всеки един момент се запазва. Това вдъхващо сигурност чувство за затворен кръг, за проверена среда, за надеждна херметизация. Нищо да не се изменя, всичко да продължава да бъде на своето обичайно място.

В това отношение детективският роман не е никакво изключение. Идеята на затвореното пространство, за сигурността в популярната литература и в останалите жанрове. Много интересно ще бъде да отбележим, че този предохранителен импулс представлява интимната същност и на първомайстора на един нов жанр — научнофантастичната литература, чиято природа би трябвало като че да се реализира в стремежа за преодоляване на границата, за напускане на кръга, за променяне на структурата. . . В своето известно есе за Жул Верн „Наутилус и пияният кораб“ Ролан Барт твърди, че основният принцип на неговия странен свят е непрекъснатият стремеж към затваряне. „Пътешественическото въображение при Верн отговаря на едно изследване на завършеното. И единодушието между Верн и детството не произтича от общата за всички тайнственост на приключението, а, напротив, от щастието, което ние изпитваме пред идеята за крайното, което откриваме в детската страст към колиби и палатки: да се огладиш и да се настаниш е житейската мечта на детството и на Верн. Първообразът на тази мечта е почти съвършеният в това отношение роман „Тайнственият остров“, където човекът-дете преоткрива света, огражда го, затваря се в него и увенчава това свое енциклопедично усилие с буржоазната поза на собственост: пантофи, лула, огнище, докато навън бурята — т. е. безкрайното — напразно беснее.“¹ Образът на кораба, заемащ важно място във Верновата митология, не противоречи на това. „Слабостта към кораба обикновено се крие в удоволствието да се затвориш хубаво, да имаш под ръка възможно най-голям брой предмети, да разполагаш с едно абсолютно крайно пространство: любовта към корабите е преди всичко любов към една преувеличена къща, зашото огражда без остатък, а най-малко към далечните плавания към неизвестното. . . Наутилус в това отношение е идеалното скривалище.“²

Приключението в детективския роман е израз на същата „психоанализа на скривалището“. Колкото и невероятно да е произшествието, то трябва да бъде

¹ Roland Barthes. „Mythologies“ Seuil. Paris, 1957, 91 p.

² Пак там, 92 p.

обяснено, виновникът трябва да бъде открит и отстранен. И това не само за да бъде защитен моралът или запазено правосъдието. Но и за да бъде свалено подозрението от всички останали. За да може животът да се върне в своите нормални релси. За да могат останалите да се върнат към своя чай, бридж, тенис. . . Т. е. за да се възцари отново „идеята за острова“, за да отиде всичко по местата си като в една стая.

Но дали така лесно се удава тази цялост на кръга? И каква цена се плаща за това?

Твърди се, че трупът в детективския роман е скандал за разума. Но да видим дали наистина безжизненото тяло на жертвата е натоварено само с една негативна енергия? Криминалната история, отбелязва Ернст Блох, няма за цел да реабилитира убийтия, нито да изправи една несправедливост. Тя точно толкова малко се интересува от убиеца, колкото и от убийтия. За смъртта на последния се откъщава не за да се изкупи лична вина, а за да може да се конструира група. . . При което реконструкцията подрежда уж произволно нахвърляните фигури на заподозрените винаги по един определен образец.¹

Настъпващият капитализъм руши стари социални прегради, стари нрави, предубеждения, връзки, вярвания. И макар твърде скоро да започва да изгражда собствени социални и морални структури, в обществото остава едно засилващо се усещане за губещи се връзки, за отчуждаване, за формално поддържане на отношенията. Границите на отделните прослойки, довчера стриктно очертани, стават все по-призрачни. Като че заплахата е пред прага! Едно постоянно социално свличане, което е характерно особено за средните слоеве. И точно тук така болезнено се усещат разхлабените връзки на класическото групиране.

Ето това обяснява защо в криминалния роман трябва да има винаги и при всички обстоятелства едно убийство. Защото, както пише Хелмут Хайсенбютел,² оформянето на една група в къснобуржоазното общество очевидно може да бъде ефикасно само при заплахата отвън, заплахата на унищожението. И именно трупът. . . символизира заплахата. Той е заместваният обект на заплахата. . . (Това отговаря на политическата структура и ситуация: множество партии, често представители на различни интереси на прослойките в една и съща класа, ежби, скандали, съперничество. . . Различия, които обаче изчезват в момента на решителната социална битка.)

Да се обърнем към семейството (също в качеството му на символ) в детективския роман. Неговата криза не може да бъде скрита. Под външната обвивка на благополучието и идилията са се наслоявали комплекси, съзрявали са конфликти. Връзките са все по-формални, всеки тегли чергата, всеки е затаил някаква обида към другите, но най-вече към Бащата, към този, който е начело и изисква уважение и обич, защото е носител на наследствен морален авторитет и икономическа власт. . . Страстите се подтискат, но напрежението расте и един ден всичко ще се разлука. „В семейството стават невероятни за ума неща!“ — възкликва старомодният детектив от романа на Джон Диксън Кар „Императорската табакера“. В същата книга семейството, което вече е разпокъсано, където всеки живее със своя собствен интерес, където зрее потенциално охлаждане на отношенията — пред лицето на заплахата, докато подозрението тегне над всеки един от тях — става необикновено монолитно. Сякаш разбира източника си на

¹ Helmut Heissenbüttel. Die Spielregel im Kriminalroman. — Der Monat, H. 209, 1966, Berlin.

² Пак там.

сила: да бъде единно, да запази доброто име на всеки свой член, да съхрани при-
тежаваната репутация. Никой не може да се разграничи, защото това значи да
се направи уязвим, да предизвика другите. Което е интуитивно предусещане от
страна на популярната литература на една друга заплаха, на една по-голяма за-
плаха...

МИТЪТ ЗА КЛАСИЧЕСКАТА ДЕМОКРАЦИЯ

Вече стана дума, че романите-подлистници, написани около 1848 г., са
имали определена политико-социална насоченост. Но те и до днес, както показва
Грамши, все още се ползват с успех пред тази публика, която възприема жи-
вота в духа на 1848 г. Пред тази публика, която политически не е надживяла
илизиите от средата на миналия век или сега, по силата на едно забавено раз-
витие, достига до тях. Същият механизъм намираме и в основите на интереса към
детективския жанр, който не е нищо друго освен дошлите със закъснение до ши-
роките дребнобуржоазни слоеве идеи на измамилата ги с хода на своето разви-
тие буржоазна революция. Във времето, когато тези принципи започват да тър-
пят крушение, защото самият свят се е променил. И така жанрът изразява една
обществена инфантилност, успокоява една публика-дете.

Жан-Жак Турто прави интересни наблюдения върху романа-загадка във
връзка с тези разпространени принципи-илизии. Той смята, че детективският
жанр е литературна транспозиция на едно съдопроизводство, което намира свои-
те извори още в Декларацията за правата на човека и гражданина. Юридиче-
ският демократически апарат изисква и критикува очевидността. Изисква се
човек да не може да бъде обвинен за виновен в едно престъпление при отсъстви-
ето на твърди доказателства. Изисква се истинският виновен за едно убийство,
а не първият заподозрян, който попада в ръцете на полицията. . . Което означава,
че криминалната анкета трябва да бъде водена съобразно основите на индиви-
дуалните свободи и гражданинът-престъпник, дори заподозрян, дори арестуван,
да бъде считан за невинен до момента, когато фактите, говорещи против него,
не бъдат неопровержими. (Тук се предвижда дори една възможност на виновен
да се изплъзне от закона, ако извършеното (commise) нарушение не е споменато
изрично в наказателния кодекс.) Пред лицето на заподозрените полицията е рес-
пектирана от основите на наказателното право. Така че ето до какво се свежда един
детективски роман: до впечатлението за духа и механизма на гаранциите, дадени
на гражданина от буржоазнодемократичната конституция.¹

И Турто обобщава: „Изглежда, че този жанр на романа. . . , който впрочем
има грижата да респектира читателя, представлява литературен израз на това,
което се нарича „класическа демокрация“, тази, в която пълномощията са урав-
новесени и разделени, юридическата власт в частност; тази, където индивидуал-
ните свободи са почитани, където равенството пред закона е — от една формална
гледна точка — абсолютно.“²

Проблемът за собствеността е свързан с един друг проблем — този за отно-
шението към личността. (Още Алберти беше казал: „Мъчно можем да намерим
по-либерална дейност от печеленето на пари.“) И се получава следната оптичка
илизия. Статутът на собствеността се възприема от публиката като статут на
личността, безотносително към собствеността. Това се поощрява от характера
на жанра, който мистифицира отношенията, свеждайки ги до символични схеми,
изпразнени от конкретно-социалното. Което не може да не събуди носталгията

¹ Jean-Jacques Tourteau. D'Arsène Lupin à San Antonio. Paris, Mame, 1970. 110—113 p.

² Пак там, с. 109.

в един свят с доста конкретни отношения, които са доминирани от несигурността и промяната.

Впрочем тази носталгия по миналото, по щастливото състояние на дребния собственик, пълната икономическа самостоятелност на индивида — далеч не е нова. В своите „Икономически ръкописи“ (1857—1858 г.) Маркс разкрива нейните основи: „В по-ранните обществени стадии развитието на отделния индивид се проявява по-пълно именно поради това, че той не е изработил напълно своите отношения и не ги е противопоставил на себе си в качеството си на независими от него обществени сили и отношения. Точно така, както е смешно да се търгува по тази първоначална цялост, толкова смешна е и мисълта за необходимостта да се спре на настоящата пълна опустошеност. Над противоположността по отношение този романтичен поглед буржоазният поглед никога не се е издигал и затова този възглед като законна противоположност ще го съпътствува до неговия близък край.“¹

И гениалният детектив се явява олицетворение на тази буржоазна романтична илюзия. Защото той е персонажът, който прави възможна демократичната процедура — не съдията, нито палачът, нито адвокатът... Той защитава личността, нейните интереси и свободи; той води едно често мъчително и изглеждащо безнадеждно следствие; той разпръсква мрака на първоначалната загадка и връща реда и спокойствието на ежедневието. Пред него всички са равни, нито един министър не е свободен от подозрение, случва се капризът на следствието да извежда и пред черковната врата... Въпреки неговите огромни качества присъствието му в обществото е незабележимо. Той няма никакви житейски претенции и обществени амбиции. Дистанциране от политическа реалност, над нейните страсти.

„Премаинавайки от литературното творчество върху социалната реалност, трябва да констатираме, че това, което характеризираше едновременно от обществена и културна гледна точка либералния капитализъм, беше съществуването на един слой, относително широк, на първенци (в социологичния смисъл на думата — включващ не само членове на доминиращата класа, но също първенци от опозицията, кадри от работническите партии, от синдикатите). Без съмнение, съществуването на този слой от първенци е бил социологично основан на икономиката, върху раздробеността на малки и средни предприятия, чиито ръководители са малко способни да разберат общността на социалния и икономическия живот... Но също и хора извън производството (адвокати, нотариуси...). Социално тази прослойка, която образува базата на парламентарната демокрация, съставлява също едно посредничество между инстанциите, които взимат действителни решения от обществен интерес и масата на изпълнителите.“ И по-надолу: „Което означава, че в либералния капитализъм е съществувала една психична и интелектуална структура, позволяваща образуването на обществено мнение, което имаше една забележителна функция в политическия и социален живот, също и в културния.“²

Ако приемем тази констатация при ясното съзнание за известно преувеличение, става съвсем очевидно, че фигурата на Холмс, на класическия детектив, принадлежи към тази прослойка на първенци, към тази група на интелектуалци, които олицетворяваха съвестта и разума на своето време, абстрактните принципи на хуманизма и човечността и чието присъствие и статут сякаш гарантираха тези принципи. Те бяха носителите и трибуните на общественото мнение, на което толкова много се държи в криминалния роман (макар тук то да е деградирало до еснафски страх: „какво ще си помислят съседите“). И затова детективът, който знае каква тежест имат неговите думи, е толкова дискретен, таи в себе си

¹ К. Маркс. Икономически ръкописи (1857—1858).

² Lucien Goldman. La création culturelle dans la société moderne. Paris, Denoel/Gout-hier, 1971. 33 p.

подозренията, изпълващите го смушаващи съмнения. А понякога запазва мълчание и след приключването на следствието — давайки шанс на едно същество отново да се върне в живота. . .

Централният момент в романа-загадка е анкетата, а не престъплението, нито дори развръзката. Но какво е основното затруднение, което среща анкетата? Срещу кого е изправен гениалният Холмс? Срещу престъпника? Но той е невидим, дълбоко конспириран. Извършил нарушението по каноните на жанра, той очаква пасивно резултатите от следствието. Така че конфликтът, доста посезателен, е между Холмс и неговия неразделен спътник д-р Уотсън, между Холмс и официалната полиция. И какъв е предметът на спора: този за вината или по-точно — за принципите при квалифициране на вината. Уотсън и Скотланд ярд със своята механична праволинейност са способни и готови винаги да допуснат грешка, да стоварят обвинението върху някой невинен. Т. е. не само да извършат на свой ред престъпление спрямо личността, но и да оставят неосъществен закона, ненаказан виновника (което е нарушаване на колективната сигурност). Холмс поправя възможните грешки и несправедливости. Става един вид гарант на буржоазната личност и принципи.

Криминалният роман има този неизменен и неизбежен мотив — несправедливото обвинение, опасността от прибързано и заблудено правосъдие, от заговор срещу личността, по същество невинна. Това воюване с правосъдието понякога приема съвсем директни форми. В романите на Ърл Стенли Гарднър детективът направо се е сраснал с адвоката-защитник Пери Майзън и неговата секретарка Дела Стрийт. Тази двойка оправдава безнадеждно заплетени в убийство подсъдими срещу коварните клопки и примитивните подозрения на прокурора. При това решаващата част от битката съвпада със самото съдебно заседание, където истината тържествува, така да се каже, при пълна публичност. В същност на този принцип са построени и повечето от пиесите на Агата Кристи. . .

Отношението на Холмс (но това се отнася също и за Поаро, за отец Браун, за Мегре и т. н.) към официалната полиция като институция и полицията като чиновник градира от добродушната ирония до нескриваната враждебност. Той ги нарича с безразличното: „властите“, но също така „херметично задушени мозъци“. За него „няма нищо по-неестествено от един полицай“. И със самото това става изразител на едно характерно обществено настроение.

И фигурата на гениалния, честен, с кристална репутация частен детектив олицетворява и канализира тези настроения. Това, че той се отграничава от „властите“, това, че е изпълнен със същата неприязън, събужда симпатия у масите. Тази симпатия се обляга на подсъзнателната, инстинктивна неприязън към организацията, към бездушните механични сили, които идват. Един ужас от произвола и формализма — сякаш прозират бъдещото тоталитарно общество. . . Те се облягат на Холмс, който олицетворява капитализма от вчера (на свободната инициатива, на автономността на индивидуалното съзнание). Виктор Шкловски¹ обяснява постоянната неудача на държавния следовател и вечното тържество на частния детектив като израз на това противопоставяне на частния капитал на държавния. Но ми се струва по-скоро, че трябва да говорим за обратното: свободният, частен, дребен капитал се стреми да докаже превъзходството си, и то не само пред старата държава-суверен, но и пред безличната къснокапиталистическа корпорация, посочвайки опасностите, свързани с намаляването, с отнемането на личната инициатива. Страхно е дори и да се помисли какви ужасни неща биха станали без независимия Холмс!

Детективският жанр се явява по този начин символ на една либерална обществена организация. Като потвърждение на тази теза Жан Жак Турто² изнася

¹ Виктор Шкловский. О теории прозы. Федерация, М., 1929. с. 136.

² Jean-Jacques Tourteau. D'Arsène Lupin à San Antonio. Paris, Mame, 1970.

любопитни данни, които сочат, че детективската новела от периода 1920—1940 г. не е могла да съществува в страните, където идва фашизмът. Авторите на криминални романи са преследвани, лошо третирани. През 1939 г. един декрет изобщо забранява в Италия продаването на криминални романи. А в Германия през 1941 г. *Deutsche Allgemeine Zeitung* се нахвърля върху полицейските романи и ги определя като „това незаконнородено дете на английската литература“. Между класическата полицейска дедукция и авторитарната власт има един вид идеологическа несъвместимост. При фашизма националният интерес, авторитетът на държавните органи има абсолютна преднина пред личните права, пред правата на гражданина в една полицейска анкета, проведена с традиционните гаранции. В този климат класическият детектив загубва своя престиж и съществуване. Мястото на детективския роман е заето от шпионския, който позволява предателствата, физическата ликвидация на противника, анонимността, отрицанието на закона, безнаказаността на действията. . .

Очевидно тази неприязън извън оттенъка на явен национализъм отразява идеологическата примитивност на фашизма. Защото ние видяхме вече, че жанрът е дълбоко буржоазен по своята същност и по социалното функциониране на неговите мотиви. Но той изразява развита степен на социално лицемерие и един умело поддържан мит за популярно управление. . . Детективската новела като оръдие на психологическо манипулиране се обляга на масовите илюзии, на митовете на колективното подсъзнание, които не само руши, а, напротив, укрепва, оформя по своему в приемливи абстрактни образи-символи. Обляга се не на репресията, а на психологическата компенсация, на актуално функциониращите мечти и стремления. Така, бидейки класово определен, жанрът си спечелва и репутацията на народен жанр, на плебейско развлечение.