

ВЛАДИМИР ФИЛИПОВ
ЧАРЛС ДИКЕНС

chitanka.info

Вечерта на 6 февруари 1812 година Джон Дикенс, чиновник от Английските морски сили в гр. Портсмут, завежда съпругата си на танцова забава. На следващия ден се ражда тяхното второ дете — бъдещият писател Чарлс Дикенс.

1812, годината, когато се е родил Чарлс Дикенс, е също годината, през която Наполеон организира своя поход към Москва; през 1812 стават прочутите Лудитски вълнения, когато отчаяните работници нападат фабрики и разбиват машини в своята заблуда, че те са виновни за мизерното им съществуване; през 1812 Англия започва безсмислената война със Съединените щати, която трае до 1815; през 1812 година цената на хляба става четири пъти по-висока в сравнение с 1792 — годината преди започването на Наполеоновите войни (1793–1815). Естествено, главната тежест на тези войни пада върху плещите на народните маси. Морските блокади спират вноса на жито, което води до поскъпване на хляба. С настъпването на мира цената на житото спада и това разорява редица средни и дребни стопани, които не са в състояние да плащат повече рентата за земята. В 1815 се прокарва първият „Житен закон“. Неговата цел е чрез високи тарифи да запази финансовите интереси на едрите земевладелци, които продължават да бъдат мнозинство в Парламента. Това още повече влошава тежкото положение на населението. До отменянето на житните закони през 1846 година в страната съществува остър конфликт между индустрия и земеделие.

Основният конфликт в страната обаче, конфликтът между богати и бедни, си остава и става все по-остър. Индустриалната революция, започнала през втората половина на XVIII век, достига пълен размах през този период. Новите средства за производство лишават от препитание хиляди занаятчии. Разорението на голяма част от земеделските производители увеличава неимоверно числото на безработните. Огромен брой хора се струпват в новите индустриални градове, където живеят в бедняшките квартали при недопустимо нечовешки условия — по няколко семейства в една стая, в бараки, във влажни сутерени, без вода, без отходни места и канализация. Съществуват безбройни документи, които описват живота на трудещите се в условията на буржоазната индустриализация. Най-потресаващ пример в това отношение е жестоката експлоатация, на която са подложени децата. Фабрикантите скоро разбират, че

машините могат лесно да бъдат управлявани от жени и деца, на които, естествено, се плащат много по-малки надници, защото тяхната работна сила била по-малка и препитанието на семейството не зависело от техните доходи. Бедните родители били принудени да изпращат невръстните си деца в ада на индустриалния град. Фабрикантите показвали особено предпочитание към сираците; шест-седемгодишни деца били заставяни да работят между 12 и 16 часа на ден при ужасно нехигиенични условия. Според някои изчисления те трябвало да изминават между машините път от 30–40 км дневно. Смъртността сред тези деца била невероятно висока. По-здравите оживявали, но израствали умствено и физически недоразвити и единствената им перспектива била да продължат да работят във фабриките докато издържат.

Безбройни са примерите за жестокостта, на която са били подлагани тези деца. Да споменем само едни от тях: дете прави опит да избяга от фабриката, в която работи, но неговият господар го настига на кон и го връща обратно, като го бие с камшика си през целия път, дълъг 35 — 40 км. Когато през 1839 година Джоузеф Рейнър Стийвънс заявява, че „всяка тухла и всеки камък във всяка фабрика в Ланкашър и Йоркшир са циментирани с кръвта на малки деца, изтощени до смърт в тях“, той по символичен начин дава израз на същността на буржоазната революция в Англия.

Вярно е, че има хора като Робърт Оуен, които организират индустриални предприятия, където условията на работа и живот на трудещите се са добри. Техните опити обаче пропадат, защото при съществуващата капиталистическа конкуренция са неизбежно обречени на провал. Вярно е също, че редица филантропични организации се мъчат да помагат на страдащите, но техните усилия са капка в морето. Вярно е накрая, че през 1819 година се приема първият от така наречените „Фабрични закони“, който ограничава работното време на 12 часа, но поради липса на контрол той остава само на хартия. Последвалата серия от „Фабрични закони“ също не променя съществено положението, защото по силата на съществуващите по-стари закони на работниците е забранено да се организират. Освен това им липсва все още класово съзнание, а и поради огромната маса бедстващи безработни пролетариатът и не може да използва своето единствено оръжие — стачката.

В своята „Английска социална история“, в главата за периода 1703 — 1832, видният специалист Г. М. Травелиън пише следното: „В миналото бедността беше лично нещастие. Сега тя става обществена беда, заплаха срещу хуманитарния дух, роден през осемнадесети век.“^[1] В същност този дух или, с други думи, идейните принципи, породени през XVIII век, са до голяма степен, макар и косвено, виновни за бедственото положение на трудещите се през XIX век.

След така наречената „безкръвна революция“ от 1688, когато се установява конституционна монархия, в Англия започва един сравнително дълъг период на мирно и възходящо развитие. Новата буржоазна класа си осигурява икономическа и религиозна свобода. Политическата машина е все още в ръцете на аристокрацията, която управлява чрез партиите на торите (поземлената аристокрация), чиято главна цел е запазването на високи цени за селскостопанските продукти, и на уигите, чиито интереси са свързани с тези на новите капиталисти. Главната цел и на двете партии е да запазят свободата на търговията. Отначало дребната буржоазия е изключена от управлението на страната, но известно време това положение не я тревожи, защото я интересува главно свободата на икономическата дейност, извоювана от едрата буржоазия.

Осемнадесети век е епоха на господството на рационализма. Според Джон Лок рационалното начало у човека неизбежно ще осигури прогреса и ще доведе до рай на земята, стига да му се даде възможност свободно да се развива. Основен принцип става свободата на индивида и ненамесата на държавата в личните работи на хората, като въпросът за задълженията на обществото към индивида и на индивида към обществото изобщо не се поставя. Този принцип, утвърдил се по време, когато буржоазната класа налага своето господство, остава и до днес нейно свещено правило.

Рационализмът, който безсъмнено изиграва важна роля за развитието на науката и на производителните сили, оказва и по друг начин трайно отрицателно влияние върху общественото развитие. Християнската религия в продължение на столетия е главната философска система, която обяснява света и човешките отношения. Нейните основни догми сега стават несъвместими с принципите на рационализма. И тъй като на никого все още не идва и наум да се усъмни в съществуването на бога връх взима *деизмът* — ролята на

писаните легенди, на Новия и Стария завет, се принизява; светът, в неговото чудно богатство и многообразие, става най-убедителното доказателство за съществуването на господата бога. Оттук автоматично следва заключението, че всичко, което съществува, е божествено. Това включва и обществения ред — всеки опит да бъде променен той е посегателство срещу божественото.

Към това трябва да се прибавят и теориите на икономистите. Основани на рационализма на Просветителите, те стават основа за експлоатация и потисничество, много по-страшни от тези на короната и черквата, срещу които представителите на новата класа са се борили в продължение на дълги години. В 1776 година Адам Смит поставя началото на буржоазната политическа икономия със своя труд „Изследване върху природата и причините на богатството на народите“. В него той анализира съществуващите икономически закони и без да си дава сметка, че те са исторически обосновани, ги обявява за неизменна част от естествения божествен ред. Логичното заключение е, че всяка намеса от страна на държавата би била напразна, защото автоматически действащите икономически закони неизбежно ще се наложат. Според него не ценните материали, а стоките и трудът образуват богатството на всеки народ и то не се увеличава, ако се осигури тяхното свободно обръщение. Условие за това е също запазването на съществуващото разделение на труда. Интересите на цялото общество и на отделния индивид съвпадат — всеки индивид, който се грижи за своите собствени интереси и благосъстояние, помага на цялото общество. По такъв начин *егоизмът* става част от божественото провидение. В „Начала на политическата икономия и облагането“ Дейвид Рикардо разглежда проблемите за характера и разпределението на националното богатство. Основа в неговото учение е теорията за поземлената рента. Според него притежанието на земя е преимущество от особен вид и увеличението на доходите на населението неизбежно ще води до увеличаване на рентата. По такъв начин покупателната способност на надницата няма да се променя и затова е излишно да се увеличава.

Трябва накрая да се кажат няколко думи и за утилитаристическата школа, чиито главни представители са Джеръми Бентъм и Джон Стюарт Мил. В случая, когато се говори за Дикенс, тяхното учение е важно не само защото писателят го напада остро в

романа си „Тежки времена“, но защото и в останалите му произведения се срещат многобройни алюзии за тази омразна теория. Изхождайки от принципите на егоизма, утилитаристите твърдят, че усилията на всеки отделен индивид за лично благополучие ще увеличават общественото благополучие. В хода на този процес егоизмът на всекиго ще бъде неутрализиран от егоистичните домогвания на хората около него и по такъв начин ще се получи равновесие и общо движение напред, или — както Бентъм се изразява — „най-голямо щастие за най-много хора“. Той приема също принципа на Хюм, че „основата на всяка добродетел е утилитарността“, че всичко, не само в икономиката, но и в живота въобще, има стойност единствено дотолкова, доколкото е утилитарно (т.е. полезно). Така сред кръговете, които определят атмосферата на обществения живот, се налагат ценности, лишени от хуманност, емоционалност и чувство за красота.

Реакцията срещу бездушието и сухотата на рационалистическата идеология започва още през XVII век. В литературата тя отначало се проявява главно у сантименталистите, а по-късно — при школата на романтизма. Тази реакция намира израз и в другите сфери на надстроечния живот: в областта на философията — в материалистическия сенсуализъм на Джон Лок още през втората половина на XVII век, а през XVIII век — в субективния идеализъм на Джордж Хюм. В религията тя намира израз в методисткото движение на Джон Уезли, което слага ударението върху личното и човешкото поведение, а през 90-те години на XIX век — в „Оксфордското движение“ на Джон Кебъл, Едуард Пюзи и Джон Нюман, които искат да възстановят естетическото и емоционално въздействие на религиозния ритуал. По същество това е опит за връщане назад към Средновековието, затова и Нюман става католик. Движението има обаче и своя положителна страна: неговите представители смятат, че черквата е отговорна не само за духовното, но и за физическото спасение на човека и полагат специални грижи за бедните, болните и нещастните.

Общо казано, на култа към студения разум се противопоставя култът към сърцето, към емоционалното, към човешката доброта.

Култът към сърцето се проявява в творчеството на редица писатели особено през годините, когато се налагат идеите на

утилитаристите, с тяхното безразличие към съдбата на отделния човек, с тяхното преклонение пред парите и материалните придобивки, с тяхното самодоволно евангелистско убеждение, че материалният им успех е доказателство за тяхната добродетелност и праведност.

Човекът, който като библейски пророк призовава хората да се откажат от идола на материалното и да възродят духа на човешината, е Томас Карлайл (1795–1881). Той е една от най-важните фигури сред творците на словото в Англия от XIX век. Повечето от неговите творби днес имат само историческо значение, но на времето си са оказвали огромно влияние, и особено върху Дикенс. Джеймс Фруд, един от неговите съвременници, пише: „Сред споровете, доводите, съмненията, увеличаващата се несигурност от преди около четиридесет години, гласът на Карлайл звучеше като хиляди тръби в ушите на младото поколение англичани.“ Това влияние на Карлайл се дължи преди всичко на неговия пламенен протест срещу епохата, на умението му точно и ефектно да посочи в какво се състоят нейните беди. В едно от ранните си есета, „Признаците на времето“, публикувано през 1829 година, Карлайл излага основните си идеи, които повлияват върху много от съвременните му писатели и стават важен елемент в тогавашната английска социална критика. В „Признаците на времето“ между другото той пише следното: „Ако се наложи да се охарактеризира нашата епоха с един-единствен епитет, не бихме я нарекли нито героична, нито благочестива, философска или морална, а преди всичко механична. Нашата епоха е епоха на машината както във външния, така и във вътрешния смисъл на тази дума.“ По-нататък Карлайл отбелязва: „Не само външното, физическото, но и вътрешното, духовното се управлява сега от машини. Не само ръцете, а и главите и сърцата на хората са станали механични.“ Той говори също за съответните социални промени, за натрупването на богатство в ръцете на малцина, което „по странен начин променя старите отношения и увеличава разстоянието между богати и бедни...“ По същество критиката на Карлайл е романтична и на места ретроградна, но той все пак успява не само точно да формулира недостатъците на своето време — социалните неправди, стремежа към материални придобивки, духовната нищета, — а и да даде израз на недоволството на будните и прогресивно настроени свои

съвременници. Именно на това се дължат неговият авторитет и влияние.

Литературата на този период — така наречения викториански период — е извънредно богата. Викторианците пишат романи, стихотворения, поеми, романи в стихове, есета, скици, пътеписи, мемоари, нравоучителни трактати, сатира, критика. Единствено само драмата е слабо застъпена.

Тази огромна писменост има някои общи черти и едновременно с това показва голямо разнообразие по отношение на идеи, тематика, стилкови особености и качество. Някои от поетите, есеистите и критиците постигат върхове в своята област. И все пак тези постижения са частични и ограничени. Онова обаче, което дава основание на повечето критици да смятат, че викторианската литература отстъпва само на английската литература от Ренесанса, е без съмнение нейният роман. Разнообразието и в романа е голямо от идейна, тематична и стилистична гледна точка. Литературната слава на това време се основава главно на онази „блестяща плеяда прозаисти в Англия, чиито живи и красноречиви страници са дали на света повече политически и социални истини, отколкото са изречени от всички професионални политици, публицисти и моралисти, взети заедно...“^[2]

С Дикенс романът в Англия стига своята зрелост. Обикновено се смята, че жанрът води началото си от XVIII век, с произведенията на Даниел Дефо, Самюъл Ричардсън и Хенри Фийлдинг. В същност неговите корени са дълбоки и многопосочни. Намираме ги в испанските авантюристични разкази за „пикаро“, във френските романи в проза на Скюдери, в италианските новели като „Декамерон“ на Бокачо, в елинистичните пасторали като „Златното магаре“ на Апулей, а в английската литература — в рицарските романи на Малори и Мандевил през Средновековието, в битово-авантюристичните разкази на Грийн и Декър, в портретните скици на Оувърбъри през Ренесанса, в алегорията „Пътешествието на пилигрима“ на Джон Бъниан през XVII век и в есетата на Стийл и Адисън през XVIII век.

Но едва когато се утвърждава буржоазната класа, се появява „нов“ (точно това означава „novel“ на английски) прозаичен жанр. Новото в него е както обектът и мащабът на отражение, така и подходът към него. Буржоазната класа очаква литературата, от една страна, да се занимава с хора и събития, които са ѝ близки и я

интересуват, представяйки ги на достъпен за нея език, а от друга — да ѝ помогнат да проумее усложнения модерен живот, да покаже отношението между отделния индивид и обществото, отношенията между отделните социални групи. Изискванията на XVIII век за анализ и синтез и за систематизация също оказват своето въздействие. Романът проучва човека в неговите подробности, в нюансите на неговите действия и реакции към заобикалящата го действителност. Той натрупва конкретни детайли, които създават впечатление за правдоподобност. Реализмът в него става основният творчески метод. В най-общи линии може да се каже, че в литературата романът представлява съответствие на рационализма на времето. И въпреки това официалната критика, за която са единствено валидни каноните на старогръцката и латинската литература, се отнася към него с недоверие. Тя постепенно го приема, но като нещо годно за простолудието, за хората с нисък вкус. Звучи парадоксално, но първият удар срещу това отношение идва от ръката на Уолтър Скот, „един тори — непоправим антиквар; почитател на всичко минало и отминало“^[3]. Романите от серията „Уейвърли“ стават модни, но многозначителен е фактът, че авторът ги публикува анонимно. Да се пишат романи, все още не подхожда на един джентълмен.

В 1836, пет години след смъртта на Скот, започва да се появява на месечни свезки „Клубът Пикуик“ и революцията в литературата, чието начало води от Ричардсън, навлиза в нов стадий.

Вярно е, че и по времето на Дикенс недоверието към романа продължава. Интересен е фактът, че Чарлз Дикенс и Уилям Текери не стават близки приятели и една от главните причини за това е, че Дикенс гледа на романа като на нещо сериозно. В неговите ръце той става инструмент за социални реформи. А Текери, джентълмен от по-висшите слоеве, се отнася — поне привидно — с известна доза пренебрежение към него, нещо, което Дикенс не може да му прости.

За новото положение на романа говори и фактът, че човек като Бенджамин Дизраели, бъдещият лорд Биконсфийлд, го използва за пропаганда на идеите на фракцията на „младите тори“, към която принадлежи. С тази цел той написва трилогия, която днес литературните историци причисляват към групата на така наречените „романи на социалния проблем“. В първия от тях, „Конингсби“ (1844) той разглежда политическите, във втория, „Сибил“ (1845) —

социалните, и в третия, „Танкред“ — религиозните проблеми на своето време. Причините за бедите на съществуващото общество Дизраели вижда в неговия индивидуализъм и бездушни теории, както и в грабителската природа на буржоазията. Той проповядва връщане назад към „благородството на духа, чийто корени са в земята“, към Средновековието, когато хората са равни пред своя суверен.

И все пак този безнадежден консерватор успява да прозре истината за съществуващата социална система. В бележка към изданието на „Положението на работническата класа в Англия“, излязло в 1892 година, Енгелс отбелязва следното: „Идеята, че развитата индустриализация разцепи англичаните на две различни нации, бе, както е известно, изразена по същото време и от Дизраели и неговия роман «Сибил».“^[4] През тридесетте и четиридесетте години на XIX век, когато темпът на индустриализацията се засилва, с неизбежните за нея остра поляризация и конфликти, все повече и повече се появяват романи, в центъра на които са социалните проблеми на деня. Това е времето на възникването и развитието на чартизма, „първото широко, действително масово политически оформено пролетарско-революционно движение“^[5]. Напрежението расте, социалното движение в страната става експлозивно. В самото начало на своята книга, озаглавена „Чартизмът“ (1830), Карлайл заявява: „На нас лично ни се струва, и ни се струва от години, че този е най-застрашителният от всички практически проблеми; ако не се направи нищо за него, някой ден нещо само ще стане, и то по начин, който няма да зарадва никого. Наистина дошъл е денят за действия, за смислен разговор и за смисленото проучване на този проблем.“ Това чувство за угроза и неотложност заставя писатели с различни обществени и идейни позиции да се обърнат с лице към най-важните социални проблеми на деня. Граф Едуард Булуър-Литън написва криминалните романи „Пелъм“. (1828) и „Юджийн Еъръм“ (1832), в които се засягат редица политически и социални въпроси. Както бе вече споменато, сторожникът на феодалния ред, Дизраели, написва своята трилогия от романи за „социалния проблем“. Чарлс Кингсли, представител на движението на „християнския социализъм“, написва „Мая“ (1848), където разглежда положението на селския пролетариат, и „Алтон Лок“ (1850), в който показва „потната система“ на експлоатация на индустриалния пролетариат. В „Мери Бартън“ (1848)

Мисис Гаскел показва непримиримите противоречия между капитала и труда, а в „Север и Изток“ (1855) — противоположните ценности и интереси на земеделския изток и индустриалния север в страната.

Този вид роман разкрива нещо, което важи за всички главни представители на английския роман от XIX век и особено за Дикенс — той е обърнат с лице към своето време, у него осезателно присъствуват обикновените хора, които живеят и действуват на фона на своето многообразно ежедневие.

Друга характерна черта на романа по онова време е, че той е проникнат от чувство на несигурност, недоволство и протест. „Задачата на романистите е била същата както на техните предшественици — да постигнат реализъм, да дадат израз (с каквито и да е нововъведения по отношение на формата и структурата) на истината за живота пред очите им. Но за да постигнат това, да проникнат отвъд сложната структура на нечовечност и фалшиви чувства, които разяждат съзнанието на капиталистическия свят, необходимо е било да станат бунтовници.“^[6] Както отбелязва А. Кетъл, литературният бунт на XIX век е до голяма степен индивидуалистичен, понякога несъзнателен и често неуместен от практическа гледна точка. И все пак големите представители на романа „са били бунтовници и в крайна сметка степента на тяхното величие съответствува на степента и последователността на техния бунт“^[7].

На второ място, произведенията на писателите от викторианския период се отличават с широтата на своя обseg. И тук не става дума само за това, че почти всички техни романи са обемисти, като самият обем определя големия брой характери, движението и изобилието на случки и събития. Техният обseg е широк и в друг смисъл. Докато през XX век писателите се специализират — едни пишат сериозни романи, други — хумористични или психологични, философски, сатирични, социални, криминални и т.н., викторианците създават произведения, които имат широк обхват. Разбира се, в тях не намираме винаги всички тези „специални теми“, понякога някои от тях напълно липсват; и все пак общото впечатление е за богатство и многостранност. В техните романи има за всекиго по нещо. Това обяснява и широката им популярност.

На трето място, по общо признание на всички критици, викторианците са отлични разказвачи. Те са находчиви, изобретателни,

творци със силно въображение и техните произведения успяват да поддържат интереса на читателите.

На последно място, макар и невинаги изискани, те са без съмнение умели стилисти. Тяхната проза създава впечатление за жизненост, гъвкавост и разнообразие. При тях движението е от ежедневно и разговорно до поетичното и реторичното.

Мнозина днес смятат, с известно основание, че от структурна гледна точка романите на викторианците са безформени. Но когато вземем пред вид факта, че те са били публикувани на свезки, периодически, разбираме, че не са толкова безформени, че имат известна структура, известен ритъм, определени от начина на публикация. С времето писателите разкриват по-голямо чувство за форма и показват значително майсторство в това отношение в рамките на съществуващите условия.

Онова, срещу което най-много възразяват нашите съвременници, е сантименталността и патосът в романите на викторианците и специално на Дикенс. Сцени като смъртта на Пол от „Домби и син“ и особено на малката Нел от „Антикварният магазин“ се определят като непоносимо съзлививи. Известно е, че викторианците са били хора необикновено сдържани, та дори и студени — нещо, което обикновено предполага прекаленото наличие на точно противоположните чувства. Освен това разказът за смъртта на деца, който цели да разтърси емоционално читателите, има и определен социален смисъл, който днес за нас се губи. Както бе вече споменато, смъртността сред децата, принудени да работят във фабриките, е катастрофално висока; но тя е висока и сред другите слоеве на населението. Според данни от онова време средната продължителност на живота сред работниците от индустриалните градове е била следната: Лийдс — 19 години, Манчестър — 17 години и Ливърпул — 15 години. Тя не е била много висока и сред горните слоеве — в съответните градове тя е била 45, 38 и 35 години^[8].

Във всеки случай за читателите от XIX век емоционалната наситеност на този вид сцени е била съвсем естествена. Известни литератори като Уолтър Ландор, Т. Карлайл, Томас Худ, Уошингтън Ървинг и Лорд Джефри са били довеждани до сълзи от сцената със смъртта на Нел. Ландор, който е писател и един от най-начетените критици от онова време, заявява, че с този си роман Дикенс показва, че

„заедно с Шекспир е най-великият сред английските писатели“. Безпощадно строгият критик Лорд Джефри също прави паралел с Шекспир, като отбелязва, че „след Корнелия нищо не е така успешно, както Нел“. Сцената на смъртта му подействувала толкова силно, че един посетител, който го заварил с глава, стисната между ръцете, и с насълзени очи, решил, че критикът тъжи за смъртта на близък приятел или роднина. Затова няма нищо чудно, че обикновените хора са откликвали на тази страна в творчеството на писателя още по-дълбоко и по-непосредствено. В очакване на последните свезки на романа, на пристанищата в Съединените щати се събирали тълпи от хора и още преди параходът да хвърли котва, с викове питали пътниците на палубата дали малката Нел е още жива. Популярността на малката Нел е била огромна. В една от своите речи в Америка Дикенс споменава, че във връзка с романа хората са му писали „от дървените колиби сред мочурища и блата, от най-гъстите гори и от най-отдалечените и пусти части на далечния Запад“. Изглежда, че не Дикенс е сантиментален, а че нашето отношение към нещата се е променило, че ние сме загубили част от възможността си да тъжим и плачем.

Напуснал родния Портсмут още като бебе, едва към края на живота си Чарлс Дикенс го посещава отново за едно от своите уникални еднолични представления — четене на сцени от произведенията си. Като се разхождал из града със своя импресарио, той попаднал на уличката, на която е била родната му къща. „Господи! — възкликнал писателят, — тук съм се родил.“ Те минали от единия край на улицата до другия, без да могат да открият сградата. Дикенс спрял пред една къща и казал, че сигурно ще е тази, защото приличала на баща му, после пред друга — защото приличала на родното място на човек, който го е изоставил; накрая решил, че е третата, защото явно била дом на дребно и слабо дете, какъвто той е бил в детството си. Тази случка пряко разкрива една от творческите особености на Дикенс — неговата способност да вижда хората и тяхното обкръжение в единство. Често стаята, къщата, дори улицата, на която живее героят му, е външно продължение на неговия характер, негов външен израз.

В 1814 г. семейството се премества в Лондон. Три години по-късно те отиват в колоритния малък пристанищен град Чатъм, където Чарлс прекарва шест от най-щастливите и спокойни години в живота си. Още от малък той проявява влечение към театралното изкуство. За

забавление на приятелите си баща му често го качва на някой стол да изпее песен, да декламира, да изиграе някаква сценка или да имитира говора и маниерите на някой съсед. Имитациите му са особено успешни не само защото още от малък Дикенс притежава изключителен актьорски дар, но и защото е благословен и с една друга изключителна способност — наблюдателност, остро око за подробности и особено за чудатости както у хората, така и в заобикалящата го действителност — случки, улици, магазини, къщи, вещи и т.н. Той притежава и забележителна памет, която го връща често до най-ранните му години.

Първата учителка на Чарлс е майка му; тя го научава да чете и му дава основните знания по латински. Бидейки болнаво дете, Чарлс прекарва по-голямата част от времето си в четене. Той открива книги, складирани от баща му на тавана до неговата стая, които жадно чете и препрочита. От полуавтобиографичния роман „Дейвид Копърфийлд“ откриваме кои са били любимите му произведения: „Родерик Рандъм“, „Перегрин Пикъл“ и „Хъмфри Клинкър“ от Т. Смолет, „Том Джоунс“ от Х. Фийлдинг, „Викарият на Уейкфийлд“ от Оливър Голдсмит, „Робинзон Крузо“ от Д. Дефо, „Дон Кихот“ от Сервантес, „Жил Бла“ от Ле Саж и „Приказки от хиляда и една нощ“. От автобиографичния откъс, оставен на неговия приятел и по-късно биограф Джон Форстър, научаваме, че Дикенс така потъвал в книгите, които четял, че в продължение на седмици бил съответният герой, живеел в неговия вътрешен и външен свят. Това необикновено въображение, както и другите му качества — драматично изкуство, наблюдателност, склонност да свързва характерите с тяхната обстановка — се проявяват по-късно в творчеството му и определят някои от неговите основни особености.

Бащата на Чарлс, Джон Дикенс, бил жизнерадостен и добросърдечен, но безотговорен човек. Той обичал компаниите, пунша и хубавите вечери и непрекъснато харчел повече, отколкото печелел. Поради финансови затруднения семейството било принудено да се премести в по-бедна къща. Известно време Чарлс ходел на училище, където учителят, разпознал таланта на момчето, го насърчавал да чете класиците на английската литература. Докато били още в Чатъм, той ходел с баща си до Рочестър, където гледали представления на „Ричард III“ и „Макбет“. Може би оттогава датира интересът на Дикенс към

Шекспир, с когото толкова много критици днес го сравняват. Във всеки случай Дикенс четял и препрочитал произведенията на великия драматург и ако се съди по неговите романи, познавал отлично Шекспировото творчество.

В началото на 1823 година Джон Дикенс получава нова служба в Лондон. По това време той има вече седем деца. Задълженията му също са пораснали, и не само заради по-големия брой деца. Баща му сигурно е бил доволен да избяга от кредиторите си, но за малкия Чарлс промяната представлява голям удар. Първо, защото семейството се настанява да живее в Камдън Таун, място, явно неподходящо за тяхното обществено положение, и, второ, защото той е само на единадесет години, а се налага да напусне училище. Неговото главно задължение е да се грижи за малките си братя и сестри, да чисти обувките, да изпълнява семейни поръчки. Макар да се чувства самотен и пренебрегнат, Чарлс продължава да се самообразова, като усилено чете. Към това се прибавя и един нов вид образование. Той започва да обикаля съседните квартали, често ходи на гости на вуйчо си, който живее в Сохо, и на кръстника си — в Лаймхаус. Като истински изследовател, Чарлс върви из улиците и със своята почти фотографска памет набира факти от живота в Лондон, особено от мизерните части на града, попива атмосферата му, изработва си чувство за неговото движение и ритъм — неща, които ще дадат по-късно материал за неговите романи.

По това време Дикенс прави и своите първи литературни опити, за домашна консумация. Той написва един фарс, пише скици, в които обрисова колоритни фигури като например бръснаря на своя вуйчо, с неговите безкрайни истории за Наполеон и за това, колко по-добре щял да се справи, ако бил на негово място.

Междувременно финансовото положение на семейството става все по-тежко и по-тежко. Идва крахът. Джон Дикенс попада в затвора за дългове. За да се издържат, останалите непрекъснато залагат домашни вещи и мебели. Отиват и книгите — единственият извор на утеха, забрава и радост за чувствителното момче. Накрая майката решава, че най-големият им син Чарлс, тогава дванадесетгодишен, може да спаси семейството и го изпраща да работи във фабрика за бои за обувки — нещо, за което нейният син никога няма да й прости. Останалите членове на семейството отиват да живеят в затвора, където

са сравнително добре, защото Джон Дикенс все още получава заплатата си и е необезпокояван от кредиторите. Но за Чарлс това е най-трагичният период от живота му. Той трябва да живее сам и да работи по цял ден в стар, мръсен, вонящ на гнило и навестяван от огромни плъхове склад край Темза.

След много години Дикенс пише с горчивина: „Ако не беше божията милост, тъй като никой не се грижеше за мене, лесно можех да стана безпризорен малък крадец.“ Чувствува се толкова оскърбен от положението, в което е изпаднал, че никога не споменава ни дума за него, дори и пред най-близките си, които научават за него едва след смъртта му, когато Дж. Форстър публикува биографията му.

След като прекарва шест месеца във фабриката, за младежа настъпва нова промяна, този път за добро. Джон Дикенс получава наследство, излиза от затвора и Чарлс тръгва на училище. След две-три години обаче му се налага отново да печели хляба си. Той започва да работи като чиновник в адвокатско бюро и прекарва година и половина сред мрачните лондонски съдилища, където събира достатъчно материал за галерията адвокати и съдии, които намираме в романите му. Наблюденията увеличават презрението му към английските закони и правосъдие, презрение, породено още по-рано от безсмисления закон, според който длъжниците трябва да стоят в затвора, докато не намерят пари да изплатят задълженията си. Междувременно баща му, вече пенсионер, за да увеличи дохода си, започва да работи за един от ежедневниците, като пише дописки за дебатите в Камарата на общините. Този факт, изглежда, е подсказал на Чарлс, че човек, който владее стенография, има възможности за добра кариера. И с присъщата си енергичност и всеотдайност той сяда да учи стенография. За усилията и мъките на този процес, както и за някои други подробности от неговото детство и юношество, узнаваме от „Дейвид Копърфийлд“.

Въпреки че научава стенография добре, Дикенс не успява да получи желаното място в галерията на дописниците в Камарата на общините. В продължение на няколко години той е принуден да работи като репортер на дела в едно анахронично, останало от Средновековието съдебно заведение — работа, която не го задоволява.

През този период Дикенс, според собствените му думи, ходи почти всяка вечер на театър, участва и в любителски театрални

представления. Недоволен от работата си, решава да стане актьор. Успява да си уреди прослушване в театър „Друри Лейн“, но поради възпаление на гърлото не може да се яви на прослушването. Ако не е била тази случайност, светът сигурно е щял да го загуби като писател, защото освен влечение към театъра Дикенс е притежавал и безспорен актьорски талант. До края на живота си той многократно организира, поставя и участва в любителски театрални представления, често с благотворителна цел — да се съберат пари за някой писател, изпаднал във финансови затруднения, или за „Съюз за литература и изкуство“ (основан по инициатива на Булуър-Литън и Дикенс, с цел да се подпомогнат нуждаещите се писатели и да се насърчават начинаещите надеждни писатели).

Ще споменем тук само един случай. В 1857 година умира Дъглас Джералд, писател и редактор. Дикенс знае, че семейството му не е финансово осигурено, и трескаво се захваща да организира мероприятия, за да се съберат помощи. Предлага да се възобновят представленията на две комедии, чиито автор е Джералд; Такери да изнесе лекция; лично той да направи публични четения на своята „Коледна приказка“ и — накрая — да се организират абонаментни представления на пиесата на Уилки Колинс „Замръзналата дълбочина“, в която да участвуват той и неговата дъщеря.

Първото представление на „Замръзналата дълбочина“ е под патронажа на кралица Виктория. Освен кралицата на него присъствуват принц Алберт, кралят на Белгия, около петдесет изтъкнати гости, поканени от нея, и двадесет и пет — поканени от Дикенс. Макар и малобройна, публиката, както узнаваме от дъщерята на Дикенс Джорджина, „плака и се смя и бурно аплодира“. Следват още три представления пред публика в Лондон и две в Манчестър, където на първото присъствуват две, а на второто — три хиляди души. В Манчестър Дикенс надминава себе си. Сцената, в която той умира, е толкова ефективна, че професионалната актриса, която му партнира, избухва в конвулсии и неудържим плач. А Уилки Колинс казва следното във връзка с неговото представление: „Баналният израз е единственият точен израз за неговата блестяща игра; той буквално наелектризира публиката.“ С тази своя дейност Дикенс успява да събере за семейството на покойния си колега внушителната за времето сума от две хиляди лири.

Истинските си актьорски възможности обаче Дикенс показва в литературните четения на своите произведения. За първи път той чете пред публика, за благотворителни цели, „Коледна приказка“ — на 29 декември 1853 година в Бирмингам — и след два дни — „Щурецът на огнището“. По-късно започва да включва в своите четения и откъси от романите си. Тези своеобразни моноспектакли се радват винаги на огромен успех.

При повторното си посещение в САЩ, в Ню Йорк, огромни тълпи хора се редят за билети още от предишния ден и цената на билетите на черна борса достига 26 долара — баснословна за онова време сума. Уилям Макреди, един от най-големите актьори на времето, отива при Дикенс след едно от неговите четения и със сълзи на очи, развълнуван до такава степен, че не може свързано да говори, едва успява да му каже, че е „толкова изумен, колкото и дълбоко трогнат“. „... Господи! — видях най-доброто изкуство на това славно време — не проумявам. Как става, как го правите...“ А Карлайл заявява: „Преди да чуя Дикенс да чете, нямах представа какви големи възможности се крият в човешкото лице и глас. На никоя театрална сцена не може да има толкова актьори, колкото тези, които сякаш пробягват през лицето му, нито да се чуят толкова различни интонации.“

Последните години на живота си Дикенс посвещава почти напълно на своите литературни четения. Болен, изтощен, с възпалено гърло, той всеки път успява да се мобилизира, да вложи цялата си артистична страст и да успее винаги да „наелектризира публиката“. Когато накрая в представленията си — а те са били представления в истинския смисъл на думата — включва сцената с убийството на Нанси от „Оливър Туист“, драматизмът на изпълнението го изтощава до такава степен, че му е било необходимо да почива часове, за да се съвземе. А ефектът от тази сцена е бил поразяващ. Разполагаме с редица сведения на хора, според които публиката е стигала до истерия, когато я е гледала. По мнението на всички биографи тези изпълнения, и преди всичко изпълнението на сцената с убийството на Нанси, са подкопали значително здравето на Дикенс и са го довели до ранната му смърт.

Тази страна от живота на Дикенс е не само интересна, но и важна, за да разберем същността на неговото творчество. Изглежда, че той и когато е пишел романите си, е играел, вживявал се е в историята

и съдбата на героите си. Добре известен е фактът, че в процеса на писането Дикенс понякога се е втурвал към огледалото да види изражението на лицето си, за да го опише и така да предаде състоянието на героя, чиито чувства е преживял в момента.

Известен е също фактът, че когато Дикенс е творял, той е бил в трескаво състояние, почти не на себе си. Разполагаме с многобройни примери за това. Ще цитираме един от тях, взет от писмо до Форстър: „Намирам се непрекъснато в свирепа възбуда във връзка с «Камбаните»; ставам в седем часа, вземам студена баня преди закуска, пламвам яростно и обзет от гняв и нагорещен до червено, пиша около три часа... Със свирепа сила искам да свърша, с дух сроден на Духа на истината и милосърдието и да опозоря жестоките и лицемерните.“

Но да се върнем назад към времето, когато, недоволен от работата си, Чарлс Дикенс решава да се отдаде на изкуството на Мелпомена и Талия. Както вече бе споменато, поради възпаление на гърлото той не може да се яви в „Друри Лейн“ в определения час и ден и преди да уреди ново прослушване, получава работа като репортер в Камарата на общините. Това е периодът непосредствено преди преминаването на важния „Закон за изборните реформи“. Там Дикенс скоро си спечелва името на най-бързия стенограф и на най-акуратния от младите репортери. Непрекъснато го търсят за работа. Той напредва и в 1834 г. го назначават като репортер в прочутия и влиятелен либерален ежедневник „Морнинг кроникъл“. Журналистическата работа още повече изостря неговата вродена наблюдателност. Тя му дава възможност да се запознае отблизо с машинациите на политическата власт, с лицемерието и фалша на законодатели и политици. Дълбоко в него се загнездва недоверие към съществуващата политическа система. Накрая непрекъснатото пътуване с дилижанси из страната му дава възможност не само да среща различни хора, да наблюдава най-различни случки и да се запознае с живота в Англия; дава му и изобилен материал за един от непрекъснато повтарящите се мотиви в романите му — приключенията на хора на път.

Така условията на живот в детството и младите години на Чарлс Дикенс подготвят бъдещия писател: той непосредствено се научава какво означава тежък труд и мизерия, запознава се отблизо с правораздаването и политическия живот; работата му като журналист го научава да отделя значителното от незначителното, опитът му като

актьор и интересът му към театъра въобще изработват у него чувството за диалог и за необходимостта всяка сцена да бъде цялостна и визуално ясна. И най-после невъзможността му да получи формално образование не сковава естествения му талант в тесните рамки на литературните канони и формули.

Още като журналист Дикенс започва да пише скици. От предговора към така нареченото „евтино“ издание на „Клубът «Пикуик»“ (1847) научаваме как в 1833 година „крадешком, в здрача на една вечер, разтреперан от страх“, младият Дикенс (той е едва на двадесет и една години) пуска ръкописа на свой разказ „в тъмната пощенска кутия пред една тъмна редакция, в един от тъмните вътрешни дворове на Флийт Стрийт“. Когато по-късно Дикенс купува списанието и вижда в него „моего първо излияние... в пълния блясък на печатната страница, аз тръгнах към Уестминстър Хол и свих в него за около половин час, защото очите ми бяха замъглени от радост и гордост...“. Разказът, който се появява през декември 1833 година в списанието „Мънтли Магъзин“, е озаглавен „Вечеря в Поплър Уок“ (сега известен под надслова „Господин Минс и неговият братовчед“).

Списанието учтиво поканва младия човек да им сътрудничи, разбира се, безплатно. Той написва още шест разказа, пет от които излизат анонимно, а шестият под псевдонима „Боз“ — прякор на един от Дикенсовите по-малки братя. По-късно „Морнинг Кроникъл“, където Дикенс работи, започва да помещава неговите скици, като увеличава след известно време заплатата му.

В периода от 1833 до 1836 година Дикенс публикува в различни списания общо 54 разказа, скици и есета. По-голямата част от тях излизат през 1830 година в две серии под заглавието „Скици от Боз“, с които младият писател си спечелва известност.

Още преди да се появи втората серия „Скици от Боз“, Дикенс сключва договор за книга, която да излиза на части в едномесечни свезки. Така се слага началото на „Посмъртните записки на клуба «Пикуик»“. Първата част на „Пикуик“ излиза в четиристотин бройки. Когато книгата стига до шестнадесетата част, на книговезеца е дадено нареждане да подготви над четиридесет хиляди свезки. Успехът на романа е огромен. Това решава съдбата на Дикенс. Той напуска репортерската галерия и вестника и се отдава на литературата.

„Скици от Боз“ са в някакъв смисъл продължение на Дикенсовите литературни произведения от младежките му години, но обсегът сега е много по-широк и не включва само чудаци или представителни типове, а Лондон в неговото богато многообразие. „Скиците“ принадлежат към традицията на есетата, позната в английската литература още от XVIII век. В тях обаче има нещо подчертано ново. „Въздействието на Дикенс върху по-реакционно настроените негови читатели сигурно е било такова, че те са се стреснали. След възвишените фрази на отвлечено философствуващите характери на Джонсън, след екзотичната фантасмагория на готическия роман и даже след възискателния реализъм на Джейн Остин... контрастът е забележителен. Виждането на Боз е съвсем ново, това е виждане на човека от улицата; той показва в «Скиците» си дребните събития от ежедневието на обикновените хора...“^[9]

В „Скиците“ намираме много от онова, което е характерно за по-късното творчество на писателя и преди всичко — неговото изключително познаване на Лондон: места, хора, начин на живот. Както посочват редица критици, по-голяма част от тях са основани на факти. Фактите са предадени през очите на човек с отлична наблюдателност и чувство за интересни и важни подробности. Но това не са документални работи — богатото въображение на твореца претворява обикновеното и познатото в колоритни и незабравими образи и картини.

„Скиците“ разкривят някои от проблемите, които са в центъра на творчеството на Дикенс — съчувствието му към бедните и онеправданите и към всякакъв вид човешко страдание, добродушната му насмешка над някои човешки слабости, раздражението му от претенциозността и фалша, възмущението му от простацината на парвенютата.

Взети заедно, „Скиците“ на Дикенс представляват кипяща от живот картина. Те му спечелват популярност и прозвището „неповторимият“. Но скоро славата, която „Скиците“ му донасят, е затъмнена от феноменалния успех на „Посмъртните записки на клуба «Пикуик»“ (1836–1837).

Първоначалната идея на издателите била прочутият художник Робърт Сеймур да нарисова серия от скици, които да изобразяват комичните спортни приключения на лондончани. Младият Дикенс е

трябвало да напише текста към рисунките. Той обаче сметнал, че темата, използвана вече от други, не била достатъчно интересна; освен това не знаел нищо за спортистите и ловджиите и затова предложил идеята за клуб на ексцентрични лондончани. За да запази нещо от първоначалните намерения, съгласил се да включи като член на клуба мнимия спортист Уинкл. Второто му условие било на него да бъде предоставена инициативата, тоест рисунките да илюстрират измислените от него приключения. Така започнали да излизат „Посмъртните записки на клуба «Пикуик»“.

Наивните чудаци от клуба тръгнат със своя председател Пикуик да пътуват, убедени, че продължителните пътувания дават естествена „възможност за един увеличен обseg на наблюдения с цел разпространения на знания и научен възход“. Самото начало определя характера на книгата: това е добре известният модел на „пикаресковия“ роман. Читателят очаква да срещне най-различни интересни характери, да преживее заедно с героите забавни и смешни, приятни и неприятни приключения, очаква също на героите да им се случат необикновени неща, да попаднат в трудности и, разбира се, да се измъкнат от тях. В най-общи линии първите три свезки (до IX глава) следват тази рецепта. В четвъртата свезка се появява Сам Уелър, една от най-интересните и живи фигури в цялото творчество на Дикенс, и от този момент, без да загубва своята забавност, „Пикуик“ се превръща от роман за интересни приключения в нещо по-сериозно. Покрай насмешката над човешката суета и недостатъци се промъкват елементи на сатира. Изборите в Ийтънсуил са представени като екстравагантен фарс, така че смешното надделява; (Между другото, името на града е телескопиране на думите „eat and swill“ — тоест „ям и лоча“, така че на английски звучи като град „Плюсканеипоркане“.) Но по-късно тонът се променя — сатирата срещу представителите на правосъдието, срещу адвокатите Додсън и Фог, срещу притворството и егоизма на черквата и т.н. се изостря, а после, когато се стигне до ярките описания на условията в затвора, тоновете потъмняват.

И все пак общото впечатление, което романът оставя, е впечатление за безгранично веселие и оптимизъм. Основната идея на романа е силата на доброто, което надделява над заобикалящото го зло. И това е новото и различното за „Пикуик“ в сравнение с предшестващите го приключенски романи. Главни носители на тази

идея са Пикуик и Сам Уелър. Съзнателно или не, Дикенс създава една нова двойка от вида на Дон Кихот и Санчо Панса. Макар и различни, и двамата стават символи на един и същи принцип — на принципа на човешката доброта, на добрата воля, на съчувствие към другите, на готовността за човешка взаимопомощ. Този принцип придобива особено значение през 30-те години, когато романът се появява. Това са години, на големи човешки страдания, на безразличие, на себично затваряне на онези, които са отговорни, в черупката на собствените интереси и изгода.

Пикуик е възсмешен чудак, човек наивен и без жизнен опит. Той непрекъснато попада в неудобни положения, но успява да се измъкне от тях, като запазва човешкото си достойнство; затова нашият смях не е снизходителният смях над жалък неудачник, а над човек, на когото въпреки всичко съчувствуваме и когото уважаваме. Като своя прототип Дон Кихот, „ангелът в трико и гамаши“, според думите на Сам Уелър, е носител на възвишени човешки идеали. Отгук и нашето уважение към него.

Макар необразован, Сам Уелър е благоразумен и практичен и гледа философски на живота. Той никога не губи присъствие на духа и със своето невъобразимо чувство за хумор успява да види смешното във всяко положение и с типичните за него хумористични сравнения да превърне всичко в шега. Сам не е идеалист, но се възхищава на идеализма на своя господар и винаги му се притичва самоотвержено на помощ. Отношенията между тях не са традиционните отношения между господар и слуга.

За Дикенс, както и за много негови съвременници, не промяната на обществото, а промяната на човешката природа е единствената надежда за подобряване на съществуващото положение. Пикуик и Сам са представители на идеала за човещина. В това се състои новото в романа и в това се крие една от причините за неговата огромна популярност.

Разбира се, съществуват и други причини за тази популярност. Дикенс успява само с няколко щриха да нарисува колоритни и интересни характери. В романа се срещат над 350 герои и всеки от тях е неповторим и ярък индивид, всеки един е жив човек. Джон Форстър най-добре изразява впечатлението, което романът оставя у съвременниците му: „Ние всички изведнъж осъзнахме, че в центъра на

екстравагантните и забавни приключения, разгърнати пред нас, стоят истински хора. Не някой ни разказваше с хумор за тях, а те самите бяха там. Още преди да излязат половин дузина свезки, обикновеният читател разбра, че по някакъв начин редица хора от средните и долните слоеве на живота... се прибавиха към неговите интимни приятели и познати; а преди да се появи още половин дузина свезки, интелigentният читател разбра, че в Англия се е появил нов, оригинален гений от рода на Смолет и Фийлдинг.“^[10]

И все пак над всичко си остава бликацията смях, Дикенсовата неповторима находчивост.

Успехът на романа е толкова голям, че както правят и днес на Запад при подобни случаи, предприемчиви производители и търговци започват да продават шапки, бастуни, копчета, гамаша, та дори и порцелан, наречени „Пикуик“, по името на популярния герой.

Много по-важен и по-интересен от литературна гледна точка обаче е фактът, че романът е популярен сред всички слоеве на населението. Писателката Мери Митфорд споменава в едно писмо, че „всички момчета и момичета разправят колко е смешен... но все пак онези, които имат най-изискан вкус, го харесват най-много“. Като пример за такъв вид хора тя споменава доктора сър Бенджамин Броуди, който четял „Пикуик“ в каретата си на път от един пациент за друг, а съдията лорд Денман се задълбочавал в него, докато чакал съдебните заседатели да вземат решение. Да не си чул за Дикенс, заключава М. Митфорд, е все едно „да не си чул за Хогарт“^[11], на когото той прилича, само дето неговото схващане за човечеството, като при Шекспир, е много по-оптимистично“. Уелингтънският херцог четял романа с удоволствие; според Джон Ръскин семейството му обичало да го четат на глас, а самият той по-късно научил по-голяма част от романа „наизуст“. Хвалебствени неща за „Пикуик“ казват писатели като Томас Худ, Уошингтън Ървинг и други, хвалебствени статии се появяват в списания като „Лъндън Куортърли Ривю“, „Фрейзърс Магъзин“, „Единбърь Ривю“ и т.н. Известно е, че всяка свезка е била четена и препрочитана семейно. Често четецът се е запознавал с нея предварително, за да може да удържи смеха си по време на четенето.

„Пикуик“ е любимо произведение и на простолюдието. Доктор Шелтън Макензи съобщава, че в една железарска работилница

попаднал на група мъже и жени, които били толкова бедни, че не можели да си позволят да похарчат един шилинг за месечната свезка, а я вземали под наем срещу две пенита и един от тях, който бил грамотен, им я четял. Описан е случай, когато един чирак първи с табла на глава по улицата и чете най-новата част от романа.

И други два случая ни дават представа за начина, по който англичаните от онова време реагират на романа. Свещеник посещава тежко болен, за да го опрости. Като излиза от стаята, чува болния вътре да възкликва: „Слава богу, в края на краищата «Пикуик» ще излезе след десет дни!“ Млад литературен критик отива на черква; по време на службата си спомня нещо за Том Уелър, за когото чел в поредната част на романа предишната вечер, и в него намира смях, който той сподавя с мъка, сълзи потичат по лицето му; две възмутени стари дами го извеждат навън, където за голям свой ужас го виждат да сяда на един надгробен камък и неудържимо и високо да се смее. На следващия ден младият човек отива при свещеника, за да му обясни станалото, но свещеникът веднага му прощава, защото самият той е почитател на „Пикуик“.

Огромният успех на романа не само решава съдбата на Дикенс, но и изменя неговото творческо съзнание. В традицията на писателите от XVIII век, неговата главна цел в „Пикуик“ е да поучава и забавлява читателите. В предговора към първото издание на романа той пише следното: „Ако тези несъвършени описания са успели, докато са го забавлявали, да накарат макар един-единствен читател да измени за добро отношението си към своите събратья и да види по-светлата и блага страна на човешката природа, то тогава аз ще бъда горд и щастлив, че съм постигнал резултат.“

Още докато пише „Пикуик“, Дикенс съзнава, че си е създал огромна читателска публика, и явно решава да използва това свое влияние, за да въздействува върху общественото мнение. Отсега нататък във всеки свой роман Дикенс си поставя някаква социална цел. Когато в 1849 година пише „Дейвид Копърфийлд“, той отбелязва: „... надявам се, че можем да бъдем радостни и весели и едновременно с това — по-целенасочени.“

Според един закон за бедните, приет в 1601 г., тоест още по времето на кралица Елизабета I, всяка енория е задължена да се грижи за бедните. Но при условията на социалното мислене през XIX век,

както отбелязва Енгелс, „Малтусианската комисия“, на която е предоставено да разгледа проблема за бедните, „заключават, че бедността е престъпление и тя трябва да бъде наказана по най-строг начин, за да служи като предупреждение за другите“^[12]. Така се стига до „Новият закон“, приет от Парламента в 1834 година, според който бедните могат да получат помощ само в новоустановените „работни домове“ (в същност нещо като приюти за бедни). „Правилниците в тези работни домове, или както ги нарича народът Бастилии за бедните, са такива, че да уплашат всеки, който има и най-малка надежда за живот...“^[13]. Мъжете и жените живеят отделени (за да не се увеличава бедното население), децата също; храната е ужасна, всеки е подложен на тежък и безсмислен труд. Условието в затвора са по-добри и поради това, както пише Енгелс, нерядко хората в тях предпочитат да извършат престъпление, за да попаднат в затвора^[14]. Като журналист Дикенс е докладвал в пресата дебатите в Парламента по „Новият закон за бедните“. И той, както всички хуманитарно настроени хора на своето време, е дълбоко възмутен от закона. В следващия си роман „Оливър Туист“ (1837–1838) Дикенс си поставя за задача да покаже, че законът е жесток и че онези, в чиито ръце е поверена съдбата на бедните, са безсърдечни егоисти. И за да изтръгне максимално съчувствието на читателите, главната жертва в романа му става едно невинно малко дете, чувствително, добро, възпитано, с разбиране за чест, достойнство и лоялност, които не можем да очакваме дори от много по-голямо дете, расло при свършено други условия. Оливър е малък джентълмен, едно истинско ангелче. Дикенс не си дава сметка за това, че като образ той е свършено невероятен. Целта му е да изобличи закона и „работните домове“ и тъй като сцените, които описват условията на децата в тях, са предадени внушително и убедително, човек забравя, че е невъзможно Оливър, който не знае нищо друго освен глад, грубости и невежество, да бъде такъв, какъвто е. Ние сме готови да го приемем и да му съчувствуваме и поради една друга причина. Началните глави на „Оливър Туист“, които по конкретен начин създават впечатление за ужасяваща мизерия и страдание, придобиват, както отбелязва Арнолд Кетъл, смисъла на символ. Според него това, което ангажира нашето въображение, е не чувството на съучастие в личните преживявания на които и да е от героите, а на участие в един свят на бедност, потисничество и

смърт^[15]. В този смисъл ние реагираме към Оливър като към обобщен представител на всички жертви на една безчовечна система и поради това не обръщаме внимание, че неговият портрет не е реалистичен. Като символ на чистото и доброто в детето въобще, неговата идеализация от страна на автора става нещо приемливо.

Началните глави на „Оливър Туист“ следват модела на пикаресковия роман — те представляват поредица от сцени, предадени в ярки цветове: работният дом, погребалният магазин, бягството на Оливър до Лондон, свърталището на крадците. В свои непубликувани лекции проф. М. Минков отбелязва, че след като Оливър попада сред удобствата и сигурността на буржоазния дом на господин Браунлоу, за Дикенс явно става трудно да поддържа напрежението; от друга страна, той не е изчерпал възможностите на престъпния свят на Фейгин, който още го привлича, и поради това връща малкия си герой обратно там. Възникват обаче редица въпроси. Малко е вероятно крадците да отвличат Оливър, защото ги е страх, че може да ги издаде; той е прекарал достатъчно дълго време в дома на Браунлоу и е имал вече възможност да стори това. Тяхното действие сега само ги излага на още по-голяма опасност. За да преодолее тази трудност, Дикенс въвежда злия Мънкс, който е половин брат на Оливър. От този момент нататък „Оливър Туист“ престава да следва модела на пикаресковия роман с неговия непрекъснато сменящ се фон. Действието се движи в определена рамка, получава известен център, но сега за модел служи популярната на времето мелодрама с нейния злодей, чийто език е изкуственият език на сцената; с патетичния мотив за изоставената майка; с невъзможното завещание, невероятните съвпадения и щастливия край. В такъв смисъл качеството на романа спада, но той не пропада, защото въпреки че структурната рамка е променена, пълнежът ѝ не се променя съществено. Някои от най-внушителните моменти в романа намираме след IX глава: срещите на Нанси с Роуз, убийството на Нанси, бягството на Сайкс, неговия край, състоянието на Фейгин по време на съдебния процес и др. Нещо повече, централните характери от престъпния свят добиват известни допълнителни измерения в тази част на романа. Тук откриваме примера за умела промяна на стиловия регистър с функционални цели — ефектната реторика, с която е предадена сцената на сутринта след убийството, пестеливата простота на езика в пасажа за бягството на

Сайкс, което внушава неговата зашеметеност и страх, наситеността на краските на описанието на Джейкъб Айланд и т.н. И преди всичко запазено е тоналното единство на романа.

И Оливър, като Пикуик, е същество без жизнен опит, изпълнено с добра воля към хората, но неговият сблъсък с действителността не води до забавни и весели случки. Напротив, атмосферата на романа е мрачна, наситена с несигурност, страх и ужас. Непоносима бедност, страдания и насилия — това са нещата, които определят основния тон. На места Бъмбъл, мисис Корни, Фейгин и някои други предизвикват смях; но за разлика от „Пикуик“ сега смехът не определя звученето на романа. Неговото предназначение е различно. От една страна, той от време на време намалява напрежението и дава възможност на читателя да си отдъхне, а от друга — служи за контраст, който още повече засилва основните тъмни краски.

Някои от Дикенсовите съвременници, сред които и Такери, се обявяват против сензационния елемент в романа. Както посочва критикът Уолтър Филипс обаче, Дикенс, заедно с Уилки Колинс и Чарлс Рийд, използва сензационното, за да „пробие твърдата кора на самодоволност и викторианска респектабилност“^[16]. Други не одобряват романа, защото авторът въвежда в него хора от „низините“ с техния „вулгарен“ говор.

В „Увода“ си към изданието на „Оливър Туист“ от 1838 г. Дикенс обяснява защо е написал произведение за „измета на обществото“. „Чел съм — пише той — десетки романи за крадци: привлекателни хора (в повечето случаи приветливи), безупречно облечени, с пълни джобове, добри познавачи на коне, дръзки в държанието си, галантни... подходящи за компанията на най-смелите. Но не съм срещал (освен у Хогарт) жалката действителност. Струваше ми се, че бе необходимо да се представят престъпниците така, както живеят в действителност, да бъдат нарисувани в цялата тяхна деформираност, в цялата тяхна окаяност, в цялата мръсна мизерия на техния живот, вечно промъкващи се със страх по най-долните пътеки на живота, с ужасяващата голяма черна бесилка пред очите им, където и да ходят; струваше ми се, че бе необходимо да се направи това и че то ще бъде от полза за обществото.“

Разгледан от такава гледна точка, „Оливър Туист“ се явява като противодействие на така наречения „Нюгейтски роман“ („Нюгейт“ е

прочут затвор в Лондон по онова време), в който животът на престъпниците е представен в романтична светлина. В такъв смисъл „Оливър Туист“ е съзнателно противопоставяне на романи като „Руквуд“ и „Джек Шепърд“ от Уилям Ейнзуърт и „Пол Клифърд“ и „Юджийн Еъръм“ от Булуър-Литън, израз на съзнателния принос на Дикенс в борбата за реализъм. Вярно е, че в романа има много неща, които са идеализирани или мелодраматични, но в обрисовката на живота на престъпния свят авторът използва „суров реализъм“, както се изразява литературният историк Ърнест Бейкър^[17].

В следващия си роман, „Никълъс Никълби“ (1838–1839), Дикенс се връща отчасти към жизнерадостния смях и светлата атмосфера на „Пикуик“, но сега те са примесени с тъмните краски на „Оливър Туист“.

И при „Никълъс Никълби“, както при „Оливър Туист“, началният тласък идва от нашумял обществен проблем. В случая това са така наречените „Йоркширски училища“, където родители и настойници изпращат деца, от които искат да се отърват. Лошите условия в тези училища — жестокото отношение към децата и ниското ниво на преподаване — били добре известни. В предговора си към романа Дикенс ни съобщава, че той от дълго време проявявал интерес към тях, но решил да ги опише едва когато се появи читателска публика. Това, което Дикенс има пред вид, е скандалът, избухнал около едно от тях, собственост на някой си Уилям Шоу. У. Шоу бил съден от родителите на две момчета, които напълно ослепели поради нехайство. На делото станало известно, че децата били хранени с развалена храна, че често ги биели и че десет от тях ослепели. Установено било, че между 1810 и 1834 година двадесет и пет момчета починали.

От предговора научаваме също, че използвайки връзки, Дикенс посетил едно от тези училища в Северна Англия, като се представил за родител, който възнамерява да изпрати свое дете в него. Той ни съобщава, че онова, което видял и научил при това посещение, описал в романа като Скуиърс и неговото училище, които били „бледи и слаби картини на една съществуваща действителност, умишлено туширани, за да не изглеждат невероятни“.

Романът разказва как, останали бедни след смъртта на главата на семейството, младият Никълъс, майка му и сестра му Кейт отиват в Лондон да търсят помощ от преуспелия лихвар Ралф Никълби — по-

малкият брат на починалия баща. Откритият и независим характер на Никълъс Никълби настройва чичо му против него и той умишлено го изпраща на работа в училището на алчния грубиян Скуиърс, който малтретира децата и ги държи гладни. Скуиърс и останалите членове на семейството му са особено жестоки към хилавия и умствено недоразвит от тормоз Смайк. Смайк е изоставен, за него вече никой не плаща такса и той е жестоко експлоатиран като слуга за всичко. Дълбоко възмутен от онова, което вижда, Никълъс набива Скуиърс и напуска училището. Смайк, към когото никой друг дотогава не е показвал добрина и съчувствие, се присъединява към него. От този момент нататък „Никълъс Никълби“ се развива като типичен пикаресков роман — редуват се колоритни, пълни с живот епизоди. Много от тях могат да бъдат изпуснати или подменени, други могат да бъдат разместени. И все пак структурата на романа не е напълно произволна, тя не преследва целите на истинския пикаресков роман. Това важи и за всички останали романи на Дикенс от ранния му период. В крайна сметка нещата се свеждат до няколко свързани по различен начин сюжетни нишки, носители на основното намерение на романа: да илюстрират два противоположни вида човешки ценности и поведения. От една страна, Дикенс изобличава алчността, егоизма, политическите машинации, мошеничеството и снобизма на хора като Ралф Никълби, сър Мелбърн Хок, Грегсбъри, Грайд и семейство Уититърли — те и техните действия хвърлят черна сянка върху романа; от друга страна, Дикенс въвежда хора добродушни, щедри, готови да помогнат на ближния си, като Никълъс, Кейт, Мадлин Брей, мис Ла Крийви, Нюман Ногс, Джон Браули и преди всичко добрите до невероятност братя Чиърибъл. Към тях трябва да прибавим галерията от типични Дикенсови чудати характери като семейство Кръмълс и тяхната театрална труппа, господин Манталини, невинно-лудият от съседния двор, който хвърля през оградата краставици на госпожа Никълби, самата госпожа Никълби, с нейната несвързана и неуместна многословност. Те са извор на неудържим смях и представляват слънчевата страна на романа. Сцените, в които тези характери фигурират, са нещо като интерлюдии, но са така ярко оцветени от богатото въображение на автора и са толкова живи, че именно те остават най-дълго в паметта на читателите. Главният герой Никълъс е повторение на Оливър, само че в друга възрастова група. И той е

идеализиран до такава степен, че остава почти без измерения. И при него човек знае предварително как той ще постъпи. Поради това и него можем да приемем само на основата, на която приемаме Оливър — не като характер, а като символ.

Следващите романи на Дикенс, „Антикварният магазин“ и „Барнаби Ръдж“, са свързани, защото и двата в началото се появяват като част от „Часовникът на дядо Хъмфри“.

В „Антикварният магазин“ (1840–1841) все още намираме елементи от пикаресковия роман (изразени в скитанията на малката Нел и нейния дядо), но тук, за разлика от предишните романи, намираме в самото начало по-ясна и по-стегната сюжетна линия.

Трент, почти загубил разума си от старост, живее с внучката си Нел в своя мрачен антикварен магазин. Разорен от прахосника си зет и разпуснатия внук, той трескаво взима пари назаем от Куилп с огромна лихва и тайно играе на комар с надеждата, че така ще успее да осигури финансово малката Нел. Куилп, който смята Трент за стар скъперник, открива къде отиват парите и конфискува магазина. Нел и дядо ѝ бягат от Лондон и страхувайки се, че лихварят може да ги открие, скитат из страната, като попадат на различни места и на различни хора. Най-накрая те намират убежище като пазачи на една къща. Куилп, чудовищно и зло джудже, ги търси, за да им отмъсти. Търси ги и братът на стария Трент, който се е върнал от чужбина и иска да възвърне благосъстоянието им. Но Нел, терзана от тревоги, лишения и мъки, умира няколко часа преди той да ги открие. След нея си отива и дядо ѝ.

Тази сюжетна линия има едно основно разклонение. Момчето Кит Нъбълс, прислужник в магазина на антикваря, след неговото бягство отива да работи в семейство Гарланд. Куилп го мрази заради неговата преданост към малката Нел и в заговор с адвокатата си, мошеника Самсън Брас, обвиняват Кит в кражба и за малко не го изпращат на заточение. Спасява го Дик Суивълър, който работи в кантората на адвокатата, с помощта на малката прислужница в дома на Брас, наричана от Дик „Маркизата“. Куилп се удавя, бягайки от полицията, която иска да го арестува за извършено престъпление. Дик Суивълър се оженва за измъчената малка прислужница.

Нел, централната фигура в романа, е като Оливър, толкова добродетелна и с такава чувство за отговорност, че звучи

неубедително. Но и тук, както при Оливър, значението на характера не се състои в неговата вероятност. Историята на Нел е поетичен и символичен израз на една от постоянно повтарящите се теми в творчеството на Дикенс — темата за невинната чистота, която трябва да бъде запазена от заобикалящата я грозота, алчност, безсърдечност и порочност. Емоционалната заангажираност на автора към неговата малка героиня, особено в описанието на смъртта ѝ, е причината, поради която „Антикварният магазин“ е бил най-популярното произведение на Дикенс за времето му и поради която критиците днес го считат за най-слабата му творба. За нас сега ценното в романа е второстепенният персонаж — човешината на бедните, представени чрез семейство Нъбълс, благодушието на семейство Гарланд, което взима Кит под своя закрила, и преди всичко, незабравимо своеобразните личности като шеговития Дик Суивълър, бедната Маркиза, госпожа Джарли от изложбата на восьъчни фигури и т.н.

От особен интерес е „колективният характер“, както се изразява съветският критик И. М. Катарский, на работническата класа в глава XIV на романа^[18]. По време на тяхното скитане старият Трент и внучката му преминават през индустриална Англия. Дикенс рисува потискащо мрачната картина на фабричен град. На този фон той въвежда измършавелите, парцаливи, измъчени и навъсени работници и говори за протестите и метежите на потиснатия пролетариат. Въпреки че показва разбиране и съчувствие към работническата класа, на този етап на развитие Дикенс явно се страхува от всякакъв вид насилие и размирици. Като мнозина от съвременниците си той смята, че това само ще утежни още повече и без това непоносимо тежкото положение на работниците. Но, изглежда, тези въпроси са го вълнували по това време толкова много, че в центъра на следващия му роман, „Барнаби Ръдж“, са антикатолическите метежи, избухнали в Лондон в 1780 г. под водачеството на протестанта лорд Гордън и оттук известни като „Гордънските бунтове“.

Главната история в „Барнаби Ръдж“ се върти около тайната на едно убийство, извършено двадесет и пет години по-рано. В нея се преплита вторичната сюжетна линия, в центъра на която е враждата на две изтъкнати семейства. И двете сюжетни линии са свързани с Гордънските бунтове. Темата и на двете е неизбежността на възмездието. От структурна гледна точка романът е ненужно усложнен

и мелодраматичен. Но важното в него са бунтовете. Възбуденото въображение на Дикенс ги представя с невероятна сила. Бяс, огън и дим струят от страниците, в които са описани те.

Както отбелязват някои критици, отношението на Дикенс към тези метежи е двойствено. Във връзка с това Едгар Джонсън пише следното: „Като солиден гражданин той може да е бил против обществените безредици, но как е могъл, дълбоко в себе си, да не се радва на тези пламтящи греди и събарящи се стени? Смятало се е, че истинските бунтове от 1780 година, около които се върти историята, са били резултат на антикатолически гняв; и въпреки че Дикенс е ненавиждал силно католическата черква, като добър либерал той е осъждал всяко верско преследване. Събитията обаче в това въстание — горени са масово черкви, домове, затворите на Лондон са били разбити, английската национална банка е била нападната — подсказват по-дълбоко недоволство...; те силно напомнят за щурмуването на Бастилията и за грабежите в Париж, предвестник на революцията от 1789 година.“^[19] Малко по-долу същият критик отбелязва, че като представител на средните класи Дикенс се е страхувал от разрушителната сила на метежа, а после заявява: „И все пак, дълбоко в себе си, в същото време той е изпитвал едно неопределено чувство на отъждествяване не само с бедните, но и с кървавата революция, която описва с възторг и ужас. Като заможен собственик на къща, той се е страхувал от тълпите; но детето, което е завивало бурканчетата от зори до тъмно, е споделяло чувството на революцията, насочена срещу едно брутално общество, в което правителството брани привилегированите.“^[20]

А Дж. Хилис Милър е на мнение, че в „Барнаби Ръдж“ Дикенс гледа на революцията като на нещо, което ще разруши всичко съществуващо и ще го подмени в бъдеще с „едно променено общество“. Критикът обръща внимание на факта, че изразът „едно променено общество“ се среща на два пъти в романа^[21].

Съществуват редица факти, които ни дават основания да смятаме, че по времето, когато е пишел „Барнаби Ръдж“, Дикенс е бил в процес на преоценка на своите принципи, че неговото виждане е започнало да се променя. Във всеки случай романите, които следват, показват едно ново разбиране и различно отношение към заобикалящата го социална действителност. Ето защо трябва за малко

да обърнем поглед назад, за да видим какво е положението на нещата в това отношение до този момент.

Първото нещо, което прави впечатление, е, че във всички романи, от „Пикуик“ до „Барнаби Ръдж“, героите се разделят в две явно противопоставени групи на „добри“ и „лоши“. Добрите преминават през различни изпитания и страдания, но в края на краищата тяхната добродетел е възнаградена. На пръв поглед малката Нел прави изключение. Нейната смърт обаче е в някакъв смисъл спасение. Освен това тя е почти неизбежно последствие от мъченията, на които Нел е подложена. А има и нещо друго — ако Дикенс беше спасил своята героиня, той щеше да подкопае силата на състраданието, което се старее да изтръгне от читателите. Всички лоши хора в романите стигат до лош край. И тук има едно изключение — Джингл; той обаче, повлиян от безрезервната добрина на Пикуик, се покайва. Онова, което Дикенс сякаш иска да каже през този период, е, че ако хората са добри и справедливи, ако показват съчувствие и оказват помощ на по-нещастните между тях (както правят Пикуик, Браунлоу, Гарланд и братята Чиърибъл), всички злини на тоя свят ще се оправят. Вярно е, че Дикенс застава на страната на бедните и онеправданите, но той не показва истинско разбиране на причините за тяхното положение. Стрелите, които изпраща по адрес на утилитаризма, са стрели срещу нещо неморално. По същество той дели хората на добри и лоши.

Дикенс вярва в човека и в неговите възможности. Тази вяра намира израз в силата на герои като Оливър и Никълъс Никълби, които устояват на злото, не се отчайват и затова успяват в живота. Тя се проявява и в галерията от многообразни характери и случки, в оптимизма и надеждата, които излъчват ранните му произведения.

Второто нещо, което прави впечатление, е, че в романите, от „Пикуик“ до „Барнаби Ръдж“, Дикенс гледа на някои обществени злини — затвора за длъжници, Закона за бедните, йоркшърските училища, бедняшките квартали, които са огнище на болести и нищета — като на неща, несвързани помежду си, сякаш единствените виновници за тях са отделни негодници, невежи администратори, груби съдии, нечестни адвокати, безчовечни учители, алчни лихвари и т.н. Ако такива и други подобни злини бъдат отстранени, нещата ще се

оправят. И, разбира се, главният фактор, който ще доведе до тяхното отстраняване, е промененото съзнание на хората.

В 1842 година Дикенс прави своето първо посещение в Съединените щати. То явно ускорява процеса на колебания в правилността на неговите схващания, което се забелязва в периода непосредствено преди това пътуване. Но за да видим защо става това, необходимо е да разберем как Дикенс е гледал на Новия свят.

За Дикенс, който все още не е бил наясно с истинската природа на обществото в Англия, САЩ са били страната, която е подхранвала надеждите му за бъдещето. Според него, както и според много други негови съвременници, в Америка няма класи, защото няма монархия и свързаната с нея аристокрация — до това време се е смятало, че хората се делят на класи в зависимост от това дали имат титли и привилегии, или не. Освен това младата република е изградена върху основата на принципите за „Братство, Равенство и Свобода“.

Посрещането, което американците организират на Дикенс, е грандиозно. В едно от писмата си, изпратени оттам, той казва: „Никога не е имало цар или император на земята, когото тълпите да са аплодирани или следвали по такъв начин, за когото да са били устройвани такива пищни официални балове и вечери...“ Но въпреки нестихващия поток от най-различни посещения, срещи, приеми и т.н., Дикенс, за учудване на своите домакини, проявява интерес към затвори, сиропиталища и фабрики. И намира време и за тях. В Ню Йорк, придружен от двама полицаи, той дори отива на посещение в един от най-западните квартали на града, където се ширят мизерията, пиянството и пороците.

Онова, което Дикенс вижда зад парадното, го зашеметява и дълбоко разочарова. Най-много го ужасява фактът, че в „страната на свободните“ има хора, които най-цинично защитават робството, позовавайки се дори на Библията. И още нещо го шокира — натискът, който корумпираната преса оказва върху общественото мнение, действайки по този начин като най-лошата цензура. Той е разочарован от заседанията на Конгреса и на други законодателни институти в различните щати, които посещава, от корупцията на държавните служители, от различните мошенически предприятия, чийто жертви стават неопитните емигранти, и преди всичко — от всевластието на долара. Освен това той се дразни от просташкото,

безцеремонно и в някои случаи нахално държане на американците. Две извадки от писмо, писано от САЩ до негов приятел, ще ни дадат ясна представа за чувствата на Дикенс по време на посещенията му там:

I: „... Безполезно е. Разочарован съм. Това не е републиката, която дойдох да видя; това не е републиката, която си въобразявах. Колкото повече мисля за нейната младост и сила, толкова по-бедна и незначителна ми се струва тя по отношение на хиляди други неща... Свобода на мнението! Къде е? Виждам преса, по-долна, по-нищожна, по-глупава и по-срамна от пресата във всички страни, които зная... Споменавам Банкрофт, съветват ме да мълча, защото той е «черна овца — демократ». Споменавам Блайънд и ме умоляват да бъда по-предпазлив, по същите причини.“

II: „Страхувам се, че най-тежкият удар, нанесен на свободата, ще бъде нанесен в тази страна, защото тя не успя да стане пример за света...“

Именно фактът, че Америка, „страната на свободните“, не е успяла да стане пример за света, кара Дикенс напълно да загуби своите реформистко-идеалистически надежди и му помага да види нещата в своята страна по по-друг начин.

Когато се завръща в Англия, Дикенс издава своя пътепис „Американски бележки“ (1842), в който казва редица хубави неща за Съединените щати и техния народ, но в който говори също (макар и с известно премълчаване и в много по-мека форма, отколкото в писмата си) за пороците и недъзите на живота там. Може някои от неговите впечатления да са малко повърхностни — в края на краищата той прекарал там само пет месеца, — но самият факт, че книгата се посреща с порой от хули в Америка, е доказателство, че в нея той е казал и редица неприятни истини. В пресата го наричат „груб, вулгарен, нахален, плитък, тесногръд, самомнителен лондонски простак, несериозен, детински, боклучав, нищожен“ и какво ли не. Трябва да минат цели двадесет и шест години, преди Дикенс да може да отиде повторно в САЩ.

В средната част на следващия си роман, „Мартин Чъзълуит“ (1843–45), Дикенс използва някои от американските си впечатления, пресъздадени сега от творческото му въображение и затова по-силни. Книгата е първият израз на настъпилата промяна у автора. За разлика от предишните си романи в „Мартин Чъзълуит“ Дикенс не се спира на

отделна злина като на някакъв злокачествен израстък, чието отстраняване ще запази здравето на обществения организъм. Неговата тема, както сам заявява в увода към евтиното издание на романа, е егоизмът. Вярно, че егоизмът е разгледан предимно от морална гледна точка, но неговите широки връзки с парите му придават подчертано социално значение, особено в светлината на учението на Адам Смит за егоизма като движеща сила в обществото. Покрай него се разглеждат и редица други „ценности“ на викторианското общество. Това се вижда още в първата глава на романа, където Дикенс ни въвежда в лоното на едно семейство — една от светините на викторианското верую. Вместо тук да намерим обаче идеалното семейство (самият Дикенс има значителен дял за създаване представата за него), мазният лицемер Пексниф само ни говори с въздишка за блаженството на домашното огнище.

Тонът на романа от самото начало е сатиричен. В „Мартин Чъзълуит“ срещаме два от най-запомнящите се образа в творчеството на Дикенс: гореспоменатият Пексниф и мисис Гамп — мухлясала, словоохотлива, със странен словоред и чудновато неправилно произнесени думи, непрекъснато позоваваща се на въображаемата госпожа Харис, с бутилката, от която отпива, когато е „неразположена“. Пексниф и Гамп, които са толкова необикновени и толкова реални, предизвикват неудържим смях, както и непреодолимо презрение. Този вид образи, омекотени в предишните романи от добродушната насмешка на автора, тук са обект на остра сатира. „Пексниф“ влиза още през XIX век в езика като нарицателно име за мазен, безпринципен лицемер, който се преструва на благочестив и проповядва нравственост, а самият той върши точно обратното.

В разцвета на своите творчески сили Дикенс създава в „Мартин Чъзълуит“ многообразие от своеобразни характери, които надминават богатството дори на тези от „Пикуик“. Но тук те не се редуват произволно, нито са свързани с помощта на сложен или изкуствен сюжетен механизъм. Външно „Мартин Чъзълуит“ прилича на „Никълъс Никълби“ — разказва за успешните усилия на беден млад човек да пробие в живота, — но организацията на материала е съвършено различна. Почти всички и всеки е съотнесен към основната тема на романа — нещо, което му придава единство. Младият Мартин е олицетворение на един вид егоизъм: на лекомислената

безотговорност, която се съобразява само със своите собствени интереси. Примерът на алтруистичния и слънчев Марк Такли му помага да се отърве от своя егоизъм. Портретът на Марк е важен, защото с него започва да се оформя една тенденция в творчеството на Дикенс, която ясно се налага в следващите му романи. Марк, както семейство Тудъл в „Домби и син“, семейство Пегъти в „Дейвид Копърфийлд“ и др., принадлежи към най-бедните класи. За него и хората като него парите не са най-важното в живота и поради това те са естествени, човечни, сърдечни, готови да помагат на ближните си.

Егоизмът на стария Мартин, дядото на главния герой, е от по-друг вид: той намира израз в желанието му да наложи волята си на хората около себе си, да ги направи дори и щастливи, но по начин, който той смята за правилен. Към това трябва да се прибави дълбоката подозрителност на стария Мартин, че всички други освен него се ръководят от лични съображения.

Това обществено зло, егоизмът, се проявява по най-различен начин и в останалите характери — в лицемерния Пексниф, в студения и жесток грубиян Джонас, който е готов да убие баща си за пари, в нахалния и безцеремонен мошеник Монтегю Тиг, в пресметливостта на хората около стария Мартин, които, надявайки се да получат наследството му, мразят всички други, които биха могли да ги изместят, и т.н. Недоверчивостта, себичността и произхождащата от тях самотност на характерите дават допълнителни измерения на всевластувания егоизъм.

Характерите от американската част на романа са представени в по-карикатурен вид. Те са самонадеяни и нетърпими към всякакъв вид критика. Тяхната алчност, корупция в бизнеса, политиката и пресата приближават средната част на романа към останалите му части.

Наличието в „Мартин Чъзълуит“ на добродушни, безкористни и човечни хора, като Том Пинч и неговата сестра Рут, Марк Тапли и неговата хазайка Лупин, Джон Уестлок и Мери Греъм, както и щастливата развързка омокотяват до известна степен остротата на романа; и все пак той съдържа най-дълбоката и най-изобличителната социална критика сред произведенията на Дикенс, написани до този момент.

Между 1843 и 1848 година Дикенс публикува пет повести, специално посветени на Коледа: „Коледна песен в проза“ (1843),

„Камбаните“ (1844), „Щурецът на огнището“ (1845), „Битката за живота“ (1846) и „Преследваният човек“ (1848).

На дните около Коледа в Англия днес се гледа като на период на добра воля, като на време, когато човек трябва да си спомни за близките си и за всички други хора, време за веселие, за хапване и пийване. Това се дължи почти напълно на духа на Дикенсовите коледни повести. В тях намираме характерното за този вид произведения съчетание на действителното и възможното с измисленото и фантастичното. По същество те са израз на Дикенсовата мечта за разбирателство и любов между хората. Но те дават също израз на някои идеи, които са били от голямо значение за неговата съвременност. В допълнение към известното ни съчувствие към съдбата на бедните и онеправданите сега намираме нещо ново: няма ги вече добрите, човечни представители на буржоазията като Пикуик, братята Чиърбъл и т.н. Както самият Дикенс казва направо в „Камбаните“, само бедните помагат на бедните, а богатите, с изключение на редки и изолирани случаи, се опитват само „да ги държат в подчинение“.

Скрудж от „Коледна песен“ е типично олицетворение на господстващите икономически идеи на времето, според които главните движещи сили в човека са егоизмът и стремежът към печалба. В такъв смисъл повестта е тясно свързана с главната тема на „Мартин Чъзълуит“. Целият живот на Скрудж е посветен на касата, тефтерите и сметките. Той си плаща данъците и с това смята, че изпълнява задълженията си. За него всички безработни са негодни и мързеливи. Това е пресушило естествената човещина у него. Той е самата студенина: от него „бюрото му ставаше мразовито дори през горещините“.

„Камбаните“ остро противопоставя бедните на класата на експлоататорите, чрез представителите на нейните главни идеи. Както либералната, така и консервативната преса бързо реагират на откритата позиция, на която Дикенс застава в повестта.

„Лъндън Магъзин“ и „Норт Бритиш Ривю“ обвиняват Дикенс, че му липсва християнски дух, а друго — още по-консервативно списание, че „... той отива до крайност, като поставя партия срещу партия и класа срещу класа; вместо да се обърне към всички за доброто на всички, той се е заел да отделя доброто от злото...“

Чартистката преса пламенно защитава писателя. В края на декември 1844 година „Нордърн Стар“ печата статия, в която четем следното: „... Вярно е, че всяка творба, написана от г. Дикенс досега, цели да издигне и подобри човечеството, да разшири това топло съчувствие, от което толкова много зависи човешкото щастие. Но изразявайки в «Камбаните» възгледи за човека и обществото, много по-обхватни от тези, които е изразявал досега, г. Дикенс излиза на обществената арена като борец на страната на народа!... Масите са жертва на страдания, които не заслужават, тяхната кауза е тържествена и тържествено, с ненадминато досега красноречие, с «мисли, които дъхат горящи думи», г. Дикенс пледира тази кауза против жестоките, лицемерни, неестествени, скверни доктрини и действия на управляващите класи в обществото.

Но онези, които отричат «Камбаните» като боклук, обвиняват г. Дикенс в греховете «преувеличение», «екстравагантност», «помпозност» и «лъжливост» и в намерението да «противопостави партия срещу партия и класа срещу класа». Оставяме на нашите читатели, много от които, уви, не са далеч от страдалческото състояние на Уил Фърн и Меги Век, да кажат дали като описва неправдите на тяхната класа, условията на живот на земеделските работници и горчивия труд на шивачката, г. Дикенс може да бъде обвинен в «преувеличение», «екстравагантност», «помпозност» и «лъжа», «Партия е противопоставена на партия» и «класа на класа»; те отдавна са противопоставени; затова са виновни богатите и управляващата класа.“

Коледните повести се радват на широка популярност. Това по всяка вероятност до голяма степен е възвърнало вярата на Дикенс в творческите му сили и във възможността му да поддържа контакт с читателската публика. Тази вяра е била разколебана от начина, по който е приет „Мартин Чъзълуит“. Самият Дикенс е на мнение, че това е най-хубавото негово произведение до този момент. Някои критици заявяват, че романът е „майсторски написан“, че „характерите са последователни“, но мнозинството смятат, че е „неприятна книга“, че й „липсва идеализъм“ и т.н. След четвъртата свезка неговият близък приятел Макреди отбелязва в дневника си: „Не се подобрява“, а два месеца по-късно пише, че романът „няма да направи на Дикенс добра услуга и това дълбоко ме натъжава“^[22]. Читателската публика, която

очаква от Дикенс сантиментални характери и случки като тези в „Антикварният магазин“, застрашително намалява. Докато началните свезки на „Никълъс Никълби“ имат тираж 50 000, „Антикварният магазин“ достига до 100 000, а „Барнаби Ръдж“ започва със 70 000, тиражът на „Мартин Чъзълуит“ е 20 000 и дори след като Дикенс закарва героя си в Америка, за да повиши интереса на читателите си, достига едва 23 000.

Следващия си роман, „Домби и син“ (1846–1848), Дикенс започва да публикува в месечни свезки едва три години и девет месеца по-късно. Като отстъпва пред читателите си, той въвежда малкия Пол, чиято смърт ги потриса така, както смъртта на Нел; въвежда Флорънс, която по своята добродетелност и топлосърдечност е достойна наследница на Нел, и цяла група от други добри хора. По същество обаче романът разглежда в реалистичен план проблемите, поставени вече в сферата на фантастичното в „Коледна песен“ и „Камбаните“ — икономическите и социални основи върху които е изградено буржоазното общество и произхождащите от тях класово деление, лична съдба на отделния индивид и отношения между хората. Намерението на автора проличава от пълното заглавие: „Сделки с фирмата «Домби и син»“. Според самия Дикенс главната тема на романа е гордостта; но гордостта у Домби, Идит, Каркър и други не е разгледана като нещо вложено в природата на всеки характер (както например добротата у Пикуик или злото у Ралф Никълби), нито като нещо абстрактно в таблицата на човешките ценности. Гордостта на Домби произлиза и е определена от неговото положение като глава на голямата търговска фирма „Домби и син“; гордостта на другите е до голяма степен определена от неговото отношение към тях или има ясна социална определеност. В центъра на романа е Домби, един от стълбовете на обществото. Въпросите, които Дикенс иска да изследва с помощта на художествените средства, са: що за човек е Домби, какви са неговите чувства и мисли, до каква степен той и хората от неговата среда — банкери и индустриалци — са отговорни за мъките на бедните, за съществуващото положение в страната?

Докато почти всички предшествуващи го произведения (с изключение на американската част на „Мартин Чъзълуит“) са потопени в атмосферата на Стара Англия, с нейните дилижанси и гостоприемници, „Домби и син“ принадлежи към ерата на

железниците, на масовото евтино строителство в крайните квартали, на компаниите, акциите и т.н. В книгата се дава живо описание на Лондон по време на строителството на жп линията Лондон — Бирмингам. И този свят на машини, движение и човешка изолираност става символ на вътрешното състояние на Домби, когато, след смъртта на Пол, пътува с влак за Лемингтън.

Ние никога не виждаме Домби на работа, но го виждаме ясно в неговия социален контекст. Той е въздържано високомерен към подчинените си, няма приятели, но има връзки с влиятелни хора на бизнеса — директори на компанията Ийст Индия Къмпани, банкери, едри търговци. Типичен буржоа, Домби гледа на отношенията между хората като на покупо-продажни сделки, както личи от сцената с Поли Тудъл, която наема като дойка за Пол; той се държи презрително с хората от низините. Накрая истинската същност на героя е разкрита най-добре в неговите семейни отношения. За него първата му жена има значение дотолкова, доколкото му е родила син, така че името на фирмата да има покритие. Втората си жена той „купува“ и очаква от нея подчинение и преданост. В желанието си да подготви крехкия Пол за свой наследник, той го подлага на такъв режим на възпитание и обучение, че косвено става причина за неговата смърт. За Домби дъщеря му Флорънс не означава нищо, защото не представлява нищо за фирмата. Той я използва най-безсърдечно в конфликта с жена си.

У Домби има нещо трагично. Самият той не е лош по природа, а е жертва на фирмата — тя го опустошава като човек. Ето защо неговата промяна след банкрута не е неубедителна. С редица случки в романа авторът грижливо ни подготвя за нея.

За първи път в творчеството на Дикенс намираме сложни и психологически обосновани характери, като Домби, Идит и Картър. За разлика от предишните романи „Домби и син“ има стегната и смислена структура. В центъра е поставен Домби. Целта на всички характери около него и на всичко, което се случва с него и с тях, е да хвърли светлина върху Домби, носителя на главната тема. Едно от ефектно използваните средства е контрастът — между леденостудения дом на Домби и дома на Тудъл, където лицата на всички греят като зрели ябълки; между отношението на Домби към Флорънс и на капитан Кътъл към нея и т.н. Редица повтарящи се като

лайтмотив образи задълбочават смисъла на романа и му придават единство.

Белински пише следното във връзка с „Домби и син“: Дикенс „е написал много прекрасни неща, но в сравнение с неговия последен роман те са бледи, слаби, нищожни. Сега за мен Дикенс е свършено нов писател, когото преди не съм познавал“^[23].

В „Дейвид Копърфийлд“ (1849–50) — любимото произведение на Дикенс — авторът достига нови височини. Това до голяма степен се дължи на факта, че в него той вмъква голяма част от материала, написан за запланувана автобиография. Повествованието се води в първо лице, което придава на разказа убедителност. Много от нещата, които се случват на Дейвид, са измислени, но придружаващите ги чувства са истински. Поради това романът звучи непосредствено и искрено, а частите, в които Дикенс, скрит зад Дейвид, разказва за най-мъчителните преживявания в детството си, са особено силни и трогателни, защото са верни.

На повърхността „Дейвид Копърфийлд“ прилича на така наречения „Bildungs Roman“, който проследява израстването и оформянето на даден човек. Той прилича и на „Никълъс Никълби“, където се разказва как млад човек преодолява всички трудности и преуспява в живота. В крайна сметка това е и един от идеалите на дребната буржоазия, някои от които са в центъра на ранното творчество на Дикенс. Под повърхността обаче откриваме редица въпроси, които имат подчертано социално значение. Дикенс продължава да разглежда някои страни на съвременното капиталистическо общество: трудностите, които Дейвид среща в усилията си да получи образование и да напредне в живота; жалките опити на Юрая Хийп да се издигне над своето положение; безпомощността на човек като Микобър, който има жив ум, но е безнадеждно непрактичен; съществуващите социални предубеждения, арогантност и снобизъм.

И в други романи на Дикенс деца играят главна роля, но в „Дейвид Копърфийлд“ за първи път намираме опит да се проникне в съзнанието на едно дете и да се проследи как то постепенно започва да разбира хората и света, как се превръща от юноша в мъж.

Дикенс, който е човек с невъобразима словесна находчивост, е смекчил тоновете на своя стил, ограничил е реторичното в романа.

Обрисовката на характерите е по-сдържана. Автобиографичният характер на произведението е наложил Дикенс да се отдръпне колкото се може по-назад. Онези, които твърдят, че Дикенс е спонтанен творец, трябва да обърнат внимание на този вид неща. В романите след „Дейвид Копърфийлд“, където се разглеждат все по-големи и по-сложни проблеми, произтичащи от характера на буржоазното общество, ясно личи как Дикенс съзнателно използва средствата на своето изкуство за целите, които си поставя.

В основата на романа „Студеният дом“ (1852–53) е тъй нареченият канцеларски съд (Court of Chancery) и делото Джарндис срещу Джарндис, което се води от години, отчуждава роднини и близки — един разорява, други докарва до самоубийство. Главната нишка на действието проследява живота на Естер Съмърсън. Паралелно с нея се движат сюжетните линии на любовната история на Ейда и Ричард и на сър Лестър и лейди Дедлок, нейния таен грях и обстоятелствата, които водят до гибелта ѝ. Тези основни сюжетни линии се разклоняват към голям брой хора и случки. По броя на персонажа романът отстъпва само на „Пикуик“. Сред героите няма нито един комичен характер от вида на Сам Уелър, Дик Суивълър или Микобър, и нито един злодей от вида на Скуиърс, Ралф Никълби или Пексниф. Но, както отбелязва Т. А. Джаксън, за компенсация намираме „изумително многостранен сбор от представители на закона“^[24]. Те, взети заедно, са представители на главния злодей в романа — закона, зад който стои правителството и цялата обществена система. Мъглата, затиснала целия Лондон в началото на романа, е символ, или по-скоро алегория — защото е действителна — на всепроникващата сила на закона. „Студеният дом“ не е отчаян повик към хирургически действия, за да се запази здравето на обществения организъм, напротив: фактически невъзможното унищожение на съда чрез самозапалване показва убеждението на автора, че цялата система е гнила и че тази вродена в нея гнилост ще доведе до унищожението ѝ.

Диапазонът на романа е широк — той обхваща хора от аристокрацията до низините. Но те всички имат нещо общо със закона: като мъглата законът прониква навсякъде и по този начин свързва всички. Макар и сложна, структурата на романа е стегната. Основните сюжетни линии в него представляват серия от няколко контраста; бедните и експлоатираните са противопоставени на богатите и

експлоататорите; силите на спасението — на силите на разрушението: животът и обичта — на парите и алчността; истината и справедливостта — на закона и чрез него на цялата система.

Почти всички главни герои стават жертва на системата. Лейди Дедлок се обрича на страдания и гибел, като се отказва от любовта, за да се сдобие с обществено положение и финансова сигурност. Подобен е случаят с Ричард Карстън: той е млад човек с качества, но става жертва на алчността на едно общество, посветено на материалните придобивки. Това го изкривява до такава степен, че той престава да различава приятели от неприятели.

Макар и по различен начин, друга типична жертва на обществото е Джоу. Той няма работа, няма какво да яде, няма къде да живее. Неговото съществуване е по-мизерно и от това на африканските диваци, които госпожа Джелиби иска да спаси. За Дикенс е безсмислена и християнската помощ на хора като госпожа Пардигал.

Други типични представители на обществото са семейство Смолуийд (буквално „дребни бурени“). Името им показва физическия им и морален ръст. Себични, грабливи и алчни капиталисти, те представляват най-гнилата част на обществото. Логиката на романа внушава, че цялата система трябва да бъде унищожена, защото тъкмо тя създава условия да виреят такъв вид хора.

Ако се анализират ролите и на други характери, като Скимпоул, сър Лестър, Естер Съмърсън и други, ще открием, че по един или друг начин те всички представляват обвинение срещу основните принципи на обществото. Въпреки щастливия край, романът оставя впечатление за мрачна обреченост.

„Домби и син“ и „Студеният дом“ естествено водят към „Тежки времена“ (1854), където обект на атака е идеологическата основа на капитализма — утилитарната философия, или така наречената Манчестърска школа, и където главен обект на изследване са отношенията между работници и индустриалци. Тук Дикенс се е съсредоточил почти изключително върху тези проблеми и в резултат имаме произведение, много по-компактно в сравнение с другите му романи.

Години преди да напише „Тежки времена“, когато отива на север, за да събере наблюдения от йоркширските училища за „Никълъс Никълби“, Дикенс посещава един от индустриалните градове.

Завеждат го да се запознае с условията в най-лошата и в най-добрата фабрика. Той не намира никаква разлика между тях. Ужасен от онова, което вижда, Дикенс решава да го използва за някой от своите романи. Връща се обаче към този въпрос едва шестнадесет години по-късно, след като очите му се отварят и той разбира истинската природа на съществуващата действителност. Дикенс отново посещава индустриален град — отива в Престън, където работниците стачкуват, за да събере материал за новия си роман. Той се запознава също с доклади за нововъведената в Англия образователна система, основана на принципите на утилитаризма.

Целта на „Тежки времена“ е да покаже, че буржоазната идеология и нейното приложение в живота са бездушни и безчовечни. Самото заглавие („Hard Times“) внушава главното във виждането на автора, „Hard“ означава не само „труден“, „тежък“, но и „твърд“; думата се отнася както към „твърдия“ утилитаризъм, така и към тежкия живот, който тази философия определя. На този етап на развитие Дикенс организира своя материал около символи, които се явяват като лайтмотиви. Например всичко у Градграйнд е квадратно. Квадратността подсказва, че неговата философия на факти, числа и статистики го е лишила от човешките му качества и го е превърнала в предмет. Безрадостният и механичен живот в Коуктаун, където улиците са еднакви, къщите са еднакви, хората са еднакви, работата е еднаква, всеки ден е като вчерашния и утрешния, всяка година е като миналата и следващата, където затворът е като болницата, болницата — като затвора, а кметството — като двете, намира художествен израз в монотонното движение на буталата на парните машини „нагоре-надолу като главата на слон в състояние на меланхолична лудост“ и в непрекъснатите спирали от пушек, които се навиват и развиват като змии. Всеприсъстващата мръсотия засилва чувството за униформеност и подчертава мизерното съществуване на работниците.

Дикенс показва, че философията на чистия прагматизъм, която не се интересува от индивида и лишава от съществуване въображението и чувствата, е виновна не само за бедствения живот на работниците. Тази философия е виновна и за провала в живота на децата на самия Градграйнд. Тя прави от Луиза едно нещастно същество и води Том до престъпление. В Коуктаун, който е символ на

цяла Англия, работниците и техните господари живеят отделно, те нямат нищо общо и не се познават. Мисълта на Дизраели, че двете основни класи са разделени, сякаш населяват два различни континента, е отразена още веднъж в много по-конкретен и широк план. В „Тежки времена“ Дикенс представя пролетариата от две страни — от едната имаме колективния портрет на работническата класа, а от друга — индивидуалните портрети на Стийвън и Рейчъл. Дикенс рисува представителя на чартистите като демагог. Стийвън Блакпул, честен и добър човек, отказва да се присъедини към работническото движение, тъй като е дал обещание пред Рейчъл, без да е ясно поради какви причини. Но Стийвън, както отбелязва Лайънъл Стивънсън, „е най-убедителният характер“ в романа^[25]. Човек остава с впечатлението, че в неговия образ Дикенс, който все още се страхува от насилието, макар и понякога неохотно да признава неговата неизбежност, вижда една „трета сила“, която може да реши проблемите. И понеже такава трета сила е невъзможна, то и неговият портрет е неубедителен.

Обективното представяне на нещата в „Тежки времена“ внушава съвършено други решения. Дикенс с гняв говори за съществуващата неправда. Може би това кара Т. Маколи да отхвърли книгата заради нейния „навъсен социализъм“. От своя страна Чернишевски пише следното във връзка с романа: „На Запад се извършва тежък поврат; във Франция той мина вече през няколко бързи, мъчителни кризи, които до дъно разтърсват благосъстоянието на целия народ; който иска да се убеди, че същото става и в Англия, може да прочете «Тежки времена» от Дикенс... ако не иска да чете монографии за Чартизма.“^[26]

Редица критици гледат на „Тежки времена“ като на един от слабите романи на Дикенс главно защото в него липсват типичните за писателя сила на внушението, оригиналност на виждането и жизненост. Романът обаче има качества, които показват многостранността на Дикенсовия талант. „Тежки времена“ е най-добрият роман на Дикенс от гледна точка на постройка и единство; Луиза е по-сложна като характер и претърпява много по-голямо развитие от който и да било друг главен герой в творчеството на автора. И точно заради това някои критици, като напр. Ф. Р. Лийвис, го ценят най-високо.

Следващият роман на Дикенс „Малката Дорит“ (1855–57) е, според Дж. Б. Шоу, „по-революционна книга, отколкото «Капиталът». Из цяла Европа мъже и жени лежат по затворите за брошури и речи, които в сравнение с «Малката Дорит» са като червения пипер в сравнение с динамита.“ Според него това е произведението, което го е накарало да стане социалист. Добре известно е, че Дж. Б. Шоу е станал социалист под влиянието на „Капиталът“ на Маркс; целта на неговото явно преувеличение в случая е да подчертае чрез неприемливостта на сравнението силата на идейното внушение на романа.

Дикенс започва „Малката Дорит“ по време, когато, според собствените му думи, „общественото положение“ предизвиква в него „отчаяние“. В писмо, писано през март 1855 година, четем следното: „Нищо понастоящем не дразни и не тревожи толкова, колкото отчуждението на хората от обществените въпроси. Не ми е трудно да го разбера. Толкова бе малко тяхното участие в играта през всичките тези години на парламентарни реформи, че те, навъсени, сложиха картите си на масата и започнаха само да гледат. Играчите на масата не виждат по-далеч от нея. Те разбират, че загубата и печалбата и всички интереси, свързани с играта, са в техните ръце и че играчите няма да се вразумят, докато и масата, и светлините, и парите не бъдат изхвърлени.“

В основата на романа е историята на семейство Дорит и по-специално на главната героиня Ейми Дорит, Малката Дорит от заглавието. Самото деление на романа на две части — „Бедност“ и „Богатство“ съответствува на двата етапа в живота на семейството. Сюжетната линия е сравнително проста: когато романът започва, Едуард Дорит е в затвора „Маршълсий“, затворен за дългове към Съркъмлокюшън Офис (бюрократично заведение; наименованието е измислено от Дикенс и е свързано с думата, означаваща „уклончивост“, „увъртане“, „разтакане“). Дорит е трябвало да плати глоба за неустойка, но не успял, защото не могъл да получи сума от някой, който му бил задължен и който от своя страна не могъл да събере дълг от трето лице, което имало да взема пари от четвърто и т.н. Мек и хрисим човек, той не разбира как е попаднал в затвора. Тъй като нямат средства, жена му и двете му деца отиват да живеят при него. Там се ражда и третото му дете Ейми, героинята на романа. След време Дорит най-неочаквано наследява голямо имение, излиза от

затвора, където е прекарал над двадесет и пет години, и тръгва да пътува из Франция, Италия и Швейцария, за да е по-далеч от мястото на своето унижение. По-голямата му дъщеря, Фани, се омъжва за доведения син на банкера Мърдъл. След смъртта на Дорит се установява, че той е вложил парите си в банката на спекуланта и мошеника Мърдъл, който фалира и се самоубива. Кленъм, който фигурира още в началото на историята (син е на жената, при която Ейми работи, и проявява интерес към семейство Дорит), е също измамен и попада в затвора. Малката Дорит го посещава и се грижи за него, когато той се разболява. Приятели идват на помощ на Кленъм. Той излиза от затвора и се оженва за Малката Дорит. Главната сюжетна линия е като зъбчатото колело, което движи редица по-малки колела, свързани с него. И така се получава една сложна система, която в своята цялост е носител на главната тема.

По същество романът не е за семейството на Дорит. Негов главен обект са преди всичко правителството с неговата некомпетентност, безразличие, афери и корупция; обществото с неговите финансови гешефти, кариеризъм, снобизъм и фалшиво благоприличие; целият живот в страната — живот без цели и идеали, несвързан, празен и изкривен. Картината, представена в романа, е наситена с „образи за болести... отрицание, затвор, тъмнина и смърт“^[27].

Както отбелязват много критици, затворът е основният образ в „Малката Дорит“. Книгата започва в затвора; във втората глава се разисква влиянието на затвора върху психиката на хората; началото на третата глава започва с описание, в което Лондон е представен като затвор (по-късно Лондон отново е видян от „Маршълсий“ като затвор, така затворът сякаш се оказва затворен в по-големия затвор на града); веднага след това попадаме в мрачната къща на госпожа Кленъм, която тя не е напускала от дванадесет години; после минаваме в „Маршълсий“; обществото, сред което семейство Дорит се движи във Венеция, напомня на Ейми за „по-издигнат“ затвор. Образът на затвора фигурира до края на романа. Както отбелязва Р. Д. Макмастър, „древният образ на лабиринтите като демоничен затвор намира нова форма в заплетеността на Съркъмлокюшън Офис, който поглъща своите жертви или ги кара да затъват в калта“^[28]. Ужасяващата мрачна, строга и отричаща живота религия на госпожа Кленъм е друг вид затвор. Като вариант на образа на затвора са различните случаи на

самозалъгване, фалш, преструвка и умствена деформация; позата на джентълмен, която Артър Дорит поддържа в затвора, жалката му преструвка, че не знае откъде идват парите, с които дъщерите му го издържат, и в качеството си на Баща на Маршълсий не по-малко жалката му просия на подаяния под формата на „комплименти“ от другите затворници; Касби, чийто външен патриаршески вид прикрива безмилостна грабливост; смешната Флора, която смята, че е същата, каквато е била преди осемнадесет години; мис Уейд, чието съзнание е изкривено, защото смята, че всички се държат към нея снизходително и т.н. Всички тези образи са най-тясно свързани с трите основни сили, които властвуват в света на романа — парите, държавната машина и изкривяващата човешкото съзнание религия. Сред тях образът на смъртта е особено важен, защото, от една страна, внушава гибелния ефект на тези сили върху живота на хората, а от друга — собствената им гибел. Вярно е, че госпожа Кленъм се парализира напълно и нейната къща се срива; вярно е също, че символът на богатството — Мърдъл — се самоубива; но остават хората, които присъствуват на неговите банкети, които многозначително са представени като абстракции — „Епископ, Адвокатура, Съкровищница, Съд, Медицина“; остава също бездушното чудовище Съркъмлокюшън Офис със своите барнакълъвци и стилстокингъвци, на които служат такива хора като полуумния Едмънд Спарклър. Картината си остава отчайващо мрачна.

Единственият светъл лъч в романа е Ейми. Тя е добра, скромна и самопожертвувателна. В нея има нещо от чистотата и невинността на детето (оттук и „Малката Дорит“). Едновременно с това тя притежава достатъчно морална сила, за да се противопостави на изкушенията на богатството и модния живот. Но този лъч не е достатъчен, за да разсее мъчителното впечатление, което романът създава.

„Малката Дорит“ е по същество идейно-политически роман. Според някои критици, съзнателно или не, с него Дикенс е написал най-революционното си произведение. Той обаче явно не желае да приеме революцията като средство, което ще промени положението на нещата. А светлината, която малката Дорит носи в себе си, не може да разбие мрака — оттук и преобладаващото чувство на унила безизходица. И все пак мисълта за революцията занимава Дикенс, защото в следващото произведение той отново, след „Барнаби Ръдж“,

се връща към историческия жанр. Темата сега е успешната Френска революция.

„Повест за два града“ (1859) е написана под влиянието на Карлайл. Анализът на Карлайл на съвременното общество явно е помогнал на Дикенс да изясни собственото си виждане, засилил е у него чувството на негодувание към неправдите на съществуващия ред. Но Дикенс не приема теориите на Карлайл за силния човек, нито неговата идеализация на Средновековието. Подобно на Карлайл в неговата книга „Френската революция“ Дикенс не се старее да предаде точно историческите факти; и той използва революцията за пропагандни цели — романът представлява явно предупреждение към управляващите класи в Англия. Той сякаш казва: търпението на народа има граници, един гнил режим във Франция бе пометен от набралия се гняв на масите, същото ще постигне и вас, ако не се промените.

Т. Х. Джаксън сравнява в специален раздел, озаглавен „От Джон Дикенс до Мадам де Фарж“ двата исторически романа на Дикенс — „Барнаби Ръдж“ и „Повест за два града“. Неговото заключение е, че докато експлоатацията на тълпата в първия роман води своето начало от криминалните действия на хора, проникнати от религиозен фанатизъм, лудост или алчност, във втория роман революцията на масите е представена в своята „историческа вярност, като справедливо и необходимо въстание на хора, чиито бедствия и лишения са станали толкова големи, че те повече не могат да ги понасят“^[29]. Неумолимата и неуморима бдителност на Ернест и Тереза де Фарж, които представляват терора в революцията, имат и свое собствено оправдание: Ернест е изпитал страданието на бедните и е бил свидетел на неправдата, извършена над доктор Манет, а сестрата и братът на Тереза са жертва на злите аристократи Евремонд.

Личните истории в романа, като се започне от доктор Манет и се стигне до бягството на дъщеря му и нейния съпруг Чарлс Дарни, са тясно свързани с революцията. Саможертвата на Сидни Картън е представена убедително като акт на пречистване и изкупление за един пропилян живот.

Според думите на самия Дикенс една от целите му е била да създаде нещо ново, да напише роман за случки и събития, в които хората ще се изявяват чрез действието, а не чрез диалога. За тази цел той умишлено намалява броя на героите. В резултат се получава едно

стегнато и динамично произведение. Дикенс, който е ненадминат майстор в свързването и на най-забърканите сюжети, е прибягнал тук до много съвпадения, някои от които обаче не са съвсем убедителни. В зависимост от вкуса си читатели и критици гледат на „Повест за два града“ или като на най-добрия, или като на най-слабия роман на Дикенс. Такова деление на мненията не съществува по отношение на следващия му роман — „Големите надежди“, който с основание се смята за едно от най-големите и свършени произведения на автора.

Също като „Дейвид Копърфийлд“ „Големите надежди“ (1860–1861) е написан в първо лице; но историята на Пип няма нищо общо с живота на Дикенс. И тук се проследяват детството, юношеството и зрялата възраст на главния герой, но онова, което изпълва тази рамка, е свършено различно. „Големите надежди“ не е просто още една илюстрация на идеала за младия човек, който преодолява различни трудности, получава образование и успява в живота. Тази формула е по същество романтична и оптимистична, а романът е подчертано антиромантичен и песимистичен.

Докато в „Дейвид Копърфийлд“ главното е проследяването на развитието на героя, в „Големите надежди“ не по-малко важна е и интригата. Още в ефектната, силно драматична първа глава малкият Пип среща избягал каторжник. Детето така се уплашва, че се съгласява да му донесе храна и пила, за да пререже веригите си. Оттук започва поредица от случки, приключения и мъчителни преживявания, предадени с изразителната сила и пестеливост, характерни още за първата глава.

Пип (умалително от Филип) е сирак. Той живее в дома на сестра си, свадлива и опака жена. Нейният съпруг, ковачът Джо Гарджъри, е простодушен и топлосърдечен човек. При него Пип започва да учи ковашкия занаят.

Недалеч е Сатис хаус, разпадащият се и мрачен дом на богатата наследница мис Хавишам, изоставена преди години от жениха си в деня на сватбата им. Останала облечена в булчинската си рокля, тя се е затворила в къщата, почти загубила разсъдък си от мъка. Масата, сложена за сватбеното тържество, стои непокътната, покрита с прах и паяжини; всички часовници са спрени и всички прозорци — затъмнени. Мис Хавишам е осиновила красивата Естела с единствената цел да я възпита като коравосърдечно същество, което да

отмъсти за нейното нещастие, като разбива сърцето на всеки мъж, който се влюби в нея. В изпълнение на злите си намерения тя ангажира Пип да ходи от време на време в дома ѝ „да играе“ и да я разхожда в инвалидната ѝ количка из двете стаи, които обитава. Естела безмилостно се подиграва с него и го кара да се срамува от скромния си произход. Поразен от красотата на момичето, Пип се влюбва безумно. След известно време посещенията са прекратени. Мис Хавишам изпраща Естела във Франция да учи и Пип повече не е необходим. След три години чиракуване в ковачницата на Джо той научава, че неизвестен благодетел е осигурил средства за неговото образование. Оттук води началото си другата „голяма надежда“ на героя.

Съвсем естествено е за младия Пип да сметне, че парите, които ще направят от него образован джентълмен, идват от мис Хавишам, която иска да го подготви за съпруг на Естела. Преди всичко той е влюбен в момичето и му се иска това да бъде така; на второ място, мис Хавишам явно е насърчавала чувствата му към Естела; и накрая — парите за образованието му идват чрез Джагърс, адвокатът на мис Хавишам.

И така, двете големи надежди на Пип са да се издигне в обществото и да притежава момичето, което обича.

Романът проследява как, под въздействието на обстоятелствата и погрешните му предположения, доброто и порядъчно момче постепенно се развива като непоносим сноб, срамува се от хората, сред които е израснал и към които принадлежи. Пип живее в ужас, че някой може да открие неговия произход. Неблагодарен е към тези, които го обичат и които винаги са били добри към него. Става тесногръд, екстравагантен, лекомислен, надут, води празен, лентяйски живот. Съзнанието му обаче никога не се изкривява напълно. Дълбоко в себе си Пип изпитва чувство на вина; ясно му е, че хората около него съвсем не превъзхождат онези, над които иска да се издигне; добре разбира простотията на надменния Бентли Дръмъл, по повод на когото отбелязва: „Така през целия си живот обикновено проявяваме най-слабите и низки страни на характера си заради хора, които най-много презираме.“ И ако Пип затваря очите си пред всичко това, то е, защото се е поддал на натиска на условностите и ценностите на обществото. Още едно доказателство за това, че Пип не е пропаднал напълно, е

откровеният тон и лекият елемент на самоирония, с които говори за себе си.

В своето творчество Дикенс никога не е навлизал толкова дълбоко в съзнанието на своите герои, както в „Големите надежди“. Още в самото начало той по блестящ начин разкрива психиката на едно дете (състоянието на Пип след кражбата на храна и пила за каторжника, впечатлението, което му прави Сатис хаус, домът на богатата мис Хавишам, страхът от сестра му и т.н.). Дикенс подробно проследява развитието на Пип: издигането му в обществото, което води до пропадането му като човек, и последвалия процес на самоопознаване и самооценка.

Когато Пип узнава, че негов благодетел е не мис Хавишам, а простият и груб бивш каторжник Магуич, „големите надежди“ рухват. Той е ужасен и отвратен от човека, който, от благодарност за помощта, оказана му преди години, е направил толкова много за него и който се е изложил на такива големи опасности, за да види създадения от него джентълмен. Постепенно обаче отношението на Пип към злощастния Магуич се променя. Излагайки се на риск, той с готовност се заема да спаси своя благодетел. След като ги хващат, Пип признава, че Магуич го превъзхожда: „Защото отвращението ми към него се бе напълно изпарило и в подгоненото, ранено, оковано във вериги същество, стиснало ръката ми, аз виждах само човек, който бе поискал да ми бъде благодетел и дълги години с необичайно постоянство бе проявявал към мене обич, признателност и щедрост. В негово лице виждах човек, постъпил към мене много по-добре, отколкото аз бях постъпил към Джо.“

Единственото, което остава на Пип след смъртта на Магуич, е да възвърне наистина ценното в себе си, като поправи грешката си към Джо и преданата Биди. Първоначалното намерение на Дикенс е било накрая Пип да загуби и Естела, за да разбере, че любовта му към нея е била неразумна и безнадеждна, и да го остави, примирен със съдбата си, близо до Джо, добрият и сърдечен приятел от неговото детство. В такъв случай „Големите надежди“ щеше да е единственият роман на Дикенс без щастлив край. Под натиска на Булуър-Литън обаче и за да угоди на читателската си публика, той пише друг край, напълно противоречащ на логиката на романа.

Главната цел на „Големите надежди“ е да покаже гибелното влияние на парите, които — пряко или косвено — присъствуват навсякъде в романа. Тяхното въздействие е най-добре илюстрирано чрез промените, които стават с Пип, а в по-широк план — чрез картините от живота на висшето общество, чиято база са парите, чиито представители водят празно и безсмислено съществуване, чиито ценности са фалшиви и чиито надежди се свеждат единствено до сдобиване с още по-големи богатства. Дикенс пише романа по време, когато викторианска Англия стига до период на относително спокойствие, на благоденствие, на самочувствие и на още по-големи надежди за бъдещето. Затова и историята на Пип има дори по-широко значение — тя е косвена критика на цялото общество. Е. Джонсън отбелязва, че символ на богатите е „мечтата на Пип да стане джентълмен, живеещ в декоративна импозантност, с пари, които не е спечелил със собствени усилия, издържан напълно от труда на други. Това е била и мечтата на обществото от деветнадесетия век, готово да изгради надеждите си за охолство и блясък върху труда на работническата класа“^[30]. Целта на Дикенс е сякаш да покаже на съвременниците си, че надеждите им са обречени на провал.

Заслужава да се отбележи и интересното наблюдение на Т. А. Джаксън във връзка с портрета на адвоката Джагърс и чиновника му Уемик: „И двамата са извънредно добре обрисувани, при това са съвсем различни един от друг. Но те имат едно общо нещо — когато са на работа в Лондонския криминален съд, те са напълно различни от онова, което представляват в личния си живот... На работа те са студени, пресметливи и безмилостни; в частния си живот всеки от тях е способен на дълбока привързаност, съчувствие и състрадание. Невъзможно е да не забележим в тези два характера — особено като вземем пред вид усърдието, с което са обрисувани — задълбочаващото се у Дикенс убеждение, че в буржоазния свят успех в работата може да се постигне само за сметка на всичко благородно, великодушно, възвишено, отзивчиво и човечно. И сякаш в желанието си да застави читателя да види това Дикенс приписва на Джагърс една специална характерна черта: след като е имал някое по-нечисто дело, той неизменно измива грижливо ръцете си — с ароматичен сапун.“^[31] Изводът е ясен — буржоазният свят раздвоява хората, прави ги

лицемерни и ги унизява, застава ги да вършат неща, противни на тяхната природа.

Романът „Големите надежди“ е може би най-голямото постижение на Дикенс в художествено отношение. Той е грижливо построен. Още от самото начало вниманието е съсредоточено върху главния герой. Това не означава, че липсва разнообразие, но всички второстепенни интриги са до такава степен подчинени на главната сюжетна линия, че не я затъмняват. Различните пластове на настроение не се смесват, както става в други романи на Дикенс, а се разпределят по глави с цел да се създаде контраст или да се намали напрежението.

Още в началната сцена, сред мрачните и безлюдни мочурища, се създава атмосфера, която се поддържа до края. Значителна роля в романа играе взаимодействието между светлина и тъмнина, което има символично значение и е свързано с главната тема, но преобладаващата тоналност е определена от полусветлините — здрач, свещи, газови фенери и т.н. Общо взето, основен тон е сивият, който бавно се сгъстява по посока на тъмнината.

В последния завършен роман на Дикенс, „Нашият общ приятел“ (1864–1865), атмосферата е дори още по-мрачна. Първата глава въвежда мътните води на Темза нощем и разказът многократно се връща към реката. Лондон е описан с тесни, мръсни улички, мръсни къщи и кални канавки; вятърът носи из него прах или мрачната мъгла го притиска. Обстановката в „Нашият общ приятел“, обаче не цели само да определи неговата атмосфера. Тя е тясно свързана с историята и символиката на романа: беднякът Хексъм, който живее край Темза, вади телата на удавници, за да събира ценностите по тях („мъртвите нямат нужда от пари, живите имат“); добрякът Бофин — бившият помощник на стария Хармън — е богат, защото притежава планини от боклук („Златният боклук на златния боклукчия“). Купищата боклук (изобразени на корицата на оригиналните свезки) са главният символ на мръсните пари.

„Нашият общ приятел“ е обемен и сложен роман. В него Дикенс развива по-нататък познатата вече техника на зъбчати колела, които в даден момент се засичат и образуват сложно движеща се система, свързваща в едно цяло различни интриги и характери. Това определя единството на произведението и става изразител на неговите идеи.

Т. А. Джаксън пише: „Не случайно, а преднамерено класовите групи, на които са разделени характерите в романа, влизат неочаквано в допир в моменти на остри колизии. С други думи, разделението на хората на бедни трудещи се, западнали буржоа, богаташи и псевдоаристократи е много по-силно подчертано. И най-важното, корумпиращото влияние на богатството, от една страна, и на бедността, от друга — в техните противоположности и в техните допирни точки, — представлява движещата се сила на действието. Класовите различия, класовият антагонизъм, класовата омраза и класовото презрение са втъкани дълбоко в структурата на «Нашият общ приятел».“^[32]

„Нашият общ приятел“ събира в едно главните теми на романите от „Домби и син“ до „Големите надежди“ и това прави неговата критика много по-широка и много по-дълбока.

Главната интрига е свързана с Джон Хармън („нашият общ приятел“), фигуриращ в романа под името Джон Роуксмит. Бащата на Джон е натрупал голямо богатство (Дикенс се позовава на истински случай) като предприемач на боклук (доходен източник на вторични суровини). Скъперник и зъл човек, той изгонва дъщеря си, защото отказва да се омъжи за избрания от него съпруг; изгонва и Джон, който се опитва да я защити, и го лишава от наследство. В завещанието си той все пак оставя голяма част от богатството си на Джон, но за да му отмъсти, поставя условие той да се ожени за Бела Уилфър, която старецът познава като злонравно дете.

След смъртта на бащата Джон се завръща от чужбина под чуждо име, за да се опита да открие какъв човек е станала Бела. Когато разбира, че тя, макар и раздражителна, е красива, жизнерадостна и добра по природа, той се влюбва в нея. Бела постепенно се освобождава от буржоазните си аспирации и се оженва за него.

Паралелна на тази сюжетна линия като контраст е любовната история между Юджийн Рейбърн, адвокат от добро семейство, и необразованата, но сериозна и привлекателна Лизи, дъщерята на Хексън. Между тези два полюса са разположени многобройните характери и случки, които в своето взаимодействие и цялост изразяват централната идея на произведението — порочността на една социална система, в която народните маси живеят в бедност, а едно привилегировано малцинство от богаташи — в празно и безлично

лентяйство. Критиката на Дикенс е особено концентрирана в обрисовката на „Хорът на обществото“ — семейство Винийринг, Подснаб, Гамъл, Фледжби, лейди Типинс и др. Те събират в един фокус основните характеристики на своята класа: жажда за пари, надменност, безсърдечност, егоизъм и фалш. Тяхното присъствие определя и тона на романа — неговото мрачно, мъчително и подигравателно настроение.

Някои критици смятат, че в „Нашият общ приятел“ Дикенс се повтаря; че прибегва до изкуствени прийоми в изграждането на интригата; че някои характери са бледи копия на предишни негови герои; че книгата е лишена от непосредствено бликащото, свежо и оригинално въображение, характерно за творчеството му. Но единствено К. Дж. Фийлдинг прави едно до голяма степен убедително възражение. Той обръща внимание на факта, че в романа има известно противоречие — планината от боклук, символ на мръсните пари, е извор на богатството, което осигурява удобен и спокоен живот на щастливата двойка Бела и Джон^[33]. И макар Фийлдинг да признава, че човешките качества у хората са по-важни от тяхното материално или класово положение, като се вземе пред вид характерът на цялото произведение, това противоречие в края на романа наистина представлява недостатък.

По-голямата част от читателите и критиците обаче са на мнение, че „Нашият общ приятел“ е едно от най-големите произведения на Дикенс. Сред тях са такива писатели като Честъртън, Гисинг, Шоу, Ситуел, Стриндберг, Суинбърн, Толстой, Цвайг и др.

От „Посмъртните записки на клуба «Пикуик»“ до „Нашият общ приятел“ Дикенс изминава дълъг възходящ път на развитие. Отначало романите му са калейдоскопично разнообразни и бликащи от хумор. Дикенс гледа оптимистично на света. Той вярва, че когато покаже на хората техните недостатъци и грешки, те ще се отърсят от тях и ще станат по-добри. А главното, на което се надява по това време, е промяната на хората отвътре. Изглежда обаче, постепенно започва да разбира, че неговата идея е наивна и нереалистична. Разочарованието му от Съединените щати, „страната на свободите“, засилва този процес. След посещението му в Америка у него настъпва промяна. В следващите си романи той вече не разглежда отделни недостатъци, а обръща внимание на основните фактори, които определят характера на

обществото: правителството, господстващите класи, социалните отношения. Докато в ранните романи злодеите са отделни личности, сега парите стават злодейт: „Парите са главната тема на почти всеки роман, който Дикенс е написал: сдобиването, съхраняването, харченето, притежаването, завещаването на пари създават сложната интрига; голяма част от характерите са изградени на основата на тяхното отношение към парите.“^[34]

Обсегът на романите се разширява, тонът се променя и накрая става подчертано мрачен. Хуморът, доколкото се среща, е саркастичен. Сега той служи главно на сатирата.

Дикенс се развива и в техническо отношение. Отначало неговите герои са изградени на основата на няколко характерни особености, които непрекъснато се повтарят, показват се при различни обстоятелства и от различни гледни точки и така се получават живи, силно индивидуализирани образи. Макар и ефективна, техниката е по същество проста. Ние познаваме героите само от външната им страна. Те са разделени главно на добри и лоши. С време техниката на Дикенс в изграждането на героите се видоизменя и така се стига до характери като Пип от „Големите надежди“, когото познаваме главно отвътре и за когото не може да се каже нито че е добър, нито че е лош.

Първоначално на романите им липсва организираност. Те или се движат по една линия, като посоката непрекъснато се мени, или са построени радиално: от една централна тема се излъчват различни подтеми. В зрелите си романи Дикенс се утвърждава като един от големите майстори на сложната структура, в която отделните елементи са свързани по умел и убедителен начин.

В ранните си произведения Дикенс показва езикова находчивост и виртуозност, но понякога човек остава с впечатлението, че той използва ефекта заради самия ефект. Неговият неподражаем езиков талант си остава до края, но в зрелите романи стилът става функционален, той се подчинява на съответната художествена цел.

Още докато е жив, редица критици сравняват Дикенс с Шекспир. Това продължава и до днес. Макар и различни в много отношения, най-големият драматург и най-големият романист на Англия имат и доста общи неща.

На първо място, и двамата притежават будно социално съзнание, което дейно се обръща към проблемите на своето време.

Макар и различни в своята същност, основните човешки ценности и на двамата творци излизат от относително тесните си исторически граници и придобиват общочовешко значение. При Дикенс обаче начинът на публикация на неговите произведения прави възможно широката читателска публика да налага своя вкус и оттук силното присъствие в някои произведения на неща, като сантиментализмът например, които са характерни за периода.

Творчеството на Шекспир и на Дикенс е богато и сложно. Това често води до различни, а в някои случаи и противоречиви неща от страна на критиците.

Произведенията и на двамата са живи и интересни. Художественият диапазон, както и обсегът на проблемите са толкова големи, че допадат на една много широка публика. Когато Шекспир започва да твори, той разполага с публика, създадена преди него. Дикенс прави нещо уникално в историята на литературата: той сам си създава огромна читателска публика не само в своята страна, но и в чужбина.

Накрая, и Шекспир, и Дикенс са творци с неповторимо въображение, находчивост и умение да си служат с езика. И двамата са надарени с изключителен творчески талант. И докато има хора, произведенията и на двамата ще бъдат неизчерпаем източник на удоволствие и почуда.

Владимир Филипов

[1] G. M. Travelyan, „English Social History“, 1946, p. 466. ↑

[2] Karl Marx, „The English Middle Class“ in „Marx and Engels on literature and Art“, Moscow, 1976, p. 339. ↑

[3] T. A. Jackson, „Charles Dickens, The Progress of a Radical“, 1939, p. 15. ↑

[4] „Marx and Engels on Great Britain“, Moscow, 1953, p. 157. ↑

[5] В. Ленин, цитирано от Ю. В. Ковальова в „Литература Чартизма“ в „Антология Чартисткой литературы“, 1956, стр. 3. ↑

[6] A. Kettle, „An Introduction to the English Novel“, v. I, p. 84 ↑

[7] Kettle, p. 84. ↑

[8] G. M. Young, „Victorian England. Portrait of an Age“, 1963, p. 24

↑

[9] T. Holme, „Introduction“, „Sketches by Boz“, 1978, pp. VI, VII. ↑

- [10] John Forster, „The Life of Charles Dickens“, p. 91 ↑
- [11] Уилям Хогарт (1697–1764) — прочут английски график-сатирик. — Б.а. ↑
- [12] F. Engels, „The Condition of the Working Class in England“, „Marx and Engels on Britain“, p. 321. ↑
- [13] „The Condition of the Working Class in England“, p. 322. ↑
- [14] „The Condition of the Working Class in England“, p. 322. ↑
- [15] Kettle, pp 117 — 118. ↑
- [16] George H. Ford, „Dickens and his Readers“, 1965, p. 40. ↑
- [17] Ernest A. Baker, „The History of the English Novel“, vol. VII, 1930, p. 255. ↑
- [18] Вж. И. М. Катарский, „История английской литературы“, под редакцией И. И. Анисимова, т. II, выпуск второй, 1955, стр. 198. ↑
- [19] Edgar Johnson, „Charles Dickens, His Tragedy and Triumph“, 1952, p. 312. ↑
- [20] Johnson, p. 313. ↑
- [21] J. Hillis Miller, „Charles Dickens. The World of his Novels“, 1965, p. 93. ↑
- [22] Ford, p. 44 ↑
- [23] Цитирано от Г. В. Анинкин и Н. П. Михальская, „История английской литературы“, 1975, стр. 279. ↑
- [24] Jackson, p. 134 ↑
- [25] Lionel Stephenson, „The English Novel“. А „Panorama“, 1966, p. 312. ↑
- [26] Вж. Анинкин и Михальская, стр. 288. ↑
- [27] R. D. McMaster, „Introduction to Little Dorrit“, 1969, p. IX. ↑
- [28] McMaster, p. X ↑
- [29] Jackson, p. 29 ↑
- [30] Johnson, p. 989 ↑
- [31] Jackson, p. 196 ↑
- [32] Jackson, p. 204. ↑
- [33] K. J. Fielding, „Charles Dickens. A Critical Introduction“, 1965, pp. 231–232. ↑
- [34] Humphrey House, „The Dickens World“, 1961, p. 58. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.