

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДИККЕНСА ‘ОЛИВЕР ТВИСТ’ И ГУЛЯМА ‘ОЗОРНИК’ (‘ШУМ БОЛА’)

Абдуллаева Умида Рахматовна

Ташкентский государственный университет

узбекского языка и литературы

имени Алишера Навои

e-mail:abdullayevaumida0989@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3904-0822

Аннотация. В статье проводится углубленный сравнительный анализ проблемы художественного пространства и времени (хронотопа в терминологии М.М. Бахтина) в романе Чарльза Диккенса «Приключения Оливера Твиста» (1838) и повести Гафура Гуляма «Шум бола» (1936, редакция 1962). Оба произведения посвящены судьбе мальчика-сироты, вынужденного скитаться в жестоком социальном мире и противостоять эксплуатации и несправедливости. Автор подробно исследует основные пространственные локусы (город и базар, село и махалля, дорога и природа), модели художественного времени (линейное, циклическое, эпизодическое), символику перемещений героев, а также влияние хронотопа на формирование образов, сюжетную динамику, социальную критику и нравственно-философскую проблематику. Исследование выявляет типологические сходства – мотив детских скитаний как пути взросления, обличение эксплуатации ребенка, утверждение гуманистических идеалов – и глубокие различия, обусловленные историко-культурным контекстом: трагический критический реализм викторианской Англии у Диккенса и юмористически-плутовской стиль с ярким национальным колоритом дореволюционного Узбекистана у Гуляма. Анализ демонстрирует универсальность категории хронотопа как инструмента социальной критики в литературах разных эпох и культур.

Ключевые слова. Чарльз Диккенс, Гафур Гулям, Оливер Твист, Шум бола, хронотоп, художественное пространство, художественное время, социальный роман, критический реализм, викторианская литература, узбекская литература XX века, плутовской роман, мотив скитаний, детская литература.

Введение

Категория хронотопа, разработанная выдающимся русским философом и литературоведом М.М. Бахтиным в фундаментальном эссе «Формы времени и хронотопа в

романе» (1937–1938, опубликовано в 1975), представляет собой один из ключевых принципов организации художественного мира романа. По определению Бахтина, хронотоп – это «формально-содержательная категория литературы», где пространство и время слиты в осмысленное и конкретное целое, выступая не просто фоном событий, а активными факторами, определяющими поведение персонажей, сюжетную динамику, жанровую специфику и идейно-философское содержание произведения[1]. Бахтин подчеркивал, что в разных исторических типах романа доминируют различные хронотопы: античный приключенческий, рыцарский, идиллический, биографический и др. Особое значение для реалистического романа XIX–XX веков имеют хронотоп дороги (с случайными встречами, испытаниями и динамикой взросления) и хронотоп порога (моменты нравственного кризиса и выбора).

В социальном романе эпохи критического реализма хронотоп приобретает ярко выраженную общественно-критическую функцию. Пространство становится зеркалом классового неравенства, социальных противоречий и моральных конфликтов, а время – мерой исторических изменений или, напротив, социального застоя. Викторианская литература Англии (Ч. Диккенс, У. Теккерея, Ш. Бронте) и литература народов Советского Востока 1930-х годов (Г. Гулям, М. Айбек, Абдулла Каххар) активно используют эту категорию для обличения эксплуатации человека человеком, будь то в условиях индустриального капитализма или феодально-патриархальных пережитков.

Роман Чарльза Диккенса «Приключения Оливера Твиста» (опубликован частями в журнале Bentley's Miscellany в 1837–1839 гг.) и автобиографическая повесть Гафура Гуляма «Шум бола» (первое издание 1936 г., окончательная редакция 1962 г., в русском переводе известна как «Озорник») демонстрируют удивительное типологическое родство, несмотря на разделяющие их почти столетие, национальные традиции и культурные контексты. Оба текста построены вокруг центрального образа – мальчика-сироты из самых низших слоев общества, лишенного родительской опеки и вынужденного самостоятельно противостоять жестокости мира взрослых. Оливер Твист и Шум бола проходят через цепь тяжелых испытаний: голод, физическое насилие, эксплуатацию труда, обман и моральные дилеммы. Однако если Диккенс создает трагический социальный роман с элементами мелодрамы, напрямую обличающий пороки индустриальной Англии (закон о бедных 1834 года, детский труд, организованную преступность в лондонских трущобах), то Гулям пишет яркую плутовскую повесть с преобладанием юмора, сатиры и жизнеутверждающего начала, критикуя феодально-байские порядки дореволюционного Узбекистана с позиции

социалистического гуманизма, но сохраняя при этом богатый национальный колорит, фольклорные мотивы и автобиографическую достоверность.

Методы.

Сравнительное изучение хронотопа в этих произведениях открывает широкие возможности для понимания универсальных закономерностей социального романа и одновременно национально-исторической специфики его воплощения. В западноевропейской традиции (Диккенс) пространство и время чаще подчеркивают трагизм детерминированности личности социальными условиями, в то время как в восточной литературе советского периода (Гулям) они акцентируют активное преодоление этих условий благодаря народной смекалке и жизнестойкости.

Цель исследования – всесторонний сравнительный анализ роли хронотопа в формировании художественной структуры, образов героев и социальной проблематики указанных произведений. Задачи статьи включают: 1) детальное рассмотрение теоретических основ категории хронотопа в контексте социального романа; 2) анализ основных типов художественного пространства и их символики; 3) изучение моделей художественного времени и их функций; 4) раскрытие влияния хронотопа на эволюцию главных героев; 5) выявление типологических сходств и различий в использовании хронотопа Диккенсом и Гулямом; 6) определение значения хронотопа для социальной критики и гуманистической проблематики обоих текстов. Методологической основой служат труды М.М. Бахтина, Г. Лукача, Э. Ауэрбаха, а также исследования по диккенсоведению и творчеству Гафура Гуляма.

Результаты исследования и обсуждение.

1. Теоретические основы анализа хронотопа в социальном романе

Понятие хронотопа было введено М.М. Бахтиным как развитие идей А.А. Ухтомского о хронотопе в биологии и философии, но применительно к литературе оно приобрело самостоятельное значение. Бахтин определял хронотоп как «взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе», подчеркивая, что именно в романе эта категория достигает наивысшего развития благодаря полифоничности и открытости жанра[1]. Хронотоп выполняет несколько функций: сюжетно-композиционную (организует события), жанрообразующую (определяет тип романа) и смыслообразующую (выражает мировоззрение эпохи).

В исторической поэтике Бахтина выделяются основные типы хронотопа: античный приключенческий (время случайностей, пространство бесконечного мира), рыцарский

(время чудес, пространство замкнутых локусов), идиллический (циклическое время природы, локальное пространство деревни), биографический (линейное время жизни героя). Особое значение для реалистического романа Нового времени имеют хронотоп дороги (с случайными встречами и социальными контрастами) и хронотоп порога (моменты кризиса, часто связанные с закрытыми пространствами – тюрьмой, домом, площадью). Именно эти типы доминируют в социальном романе XIX–XX веков.

В викторианской Англии хронотоп становится инструментом критического реализма. Ч. Диккенс, У. Теккерея, Э. Гаскелл используют пространство города как символ капиталистической дегуманизации, а время – как линейный вектор необратимого социального падения или случайного спасения. Г. Лукач в «Теории романа» отмечал, что роман эпохи капитализма отражает «проблематичность» героя, оторванного от органической целостности мира, и хронотоп здесь подчеркивает эту отчужденность[3].

В литературе Советского Востока 1930-х годов (Г. Гулям, С. Айни, Абдулла Каххар) хронотоп приобретает специфические черты: сочетание традиционных восточных локусов (базар, махалля, чайхана) с плутовскими мотивами испанской и европейской традиции (Ласарильо с Тормеса, Гиль Блас). При этом циклическое время патриархального общества противопоставляется линейному движению к социалистическому будущему. Автобиографизм многих произведений (включая «Шум бола») усиливает достоверность хронотопа, делая его одновременно национально-колоритным и социально-обличительным.

Сравнение хронотопа в произведениях Диккенса и Гуляма особенно продуктивно, поскольку оба автора принадлежат к традиции критического реализма, но представляют разные этапы и культурные контексты: индустриальный Запад и дореволюционный Восток в переходный период. Это позволяет выявить как универсальные черты социального романа (критика эксплуатации детства, мотив скитаний как пути взросления), так и национальную специфику (трагизм vs. юмор, линейность vs. эпизодичность).

2. Город как доминирующее пространство социального зла

Город в обоих произведениях выступает центральным и наиболее разработанным локусом, воплощающим давление общества на беззащитного ребенка и служащим главным объектом авторской социальной критики. Лондон у Диккенса предстает гигантским, хаотичным и глубоко враждебным организмом, поглощающим человека. С первых глав романа Оливер рождается в провинциальном работном доме, но истинное погружение в городской ад начинается после его побега в столицу. Автор использует документально-

точные топографические детали: узкие, грязные улочки Уайтчепела, трущобы Сэфрон-Хилл, Филд-Лейн, Джекобс-Айленд, описанные с почти журналистской точностью[2]. Лондон статичен и давящ: постоянный туман, грязь, шум, запахи гнили создают атмосферу клаустрофобии и безысходности. Городской лабиринт символизирует моральную дезориентацию: ребенок легко может потеряться не только физически, но и нравственно. Притон Фейгина – кульминация городского зла: тесные, душные комнаты в глубине трущоб, где дети систематически превращаются в преступников под угрозой физического насилия. Диккенс подчеркивает, что преступность – не врожденное качество, а продукт городской среды и социальной системы.

Ташкент и его базары у Гафура Гуляма выполняют аналогичную функцию пространства испытаний, но с совершенно иным эмоциональным и стилистическим знаком. Старый Ташкент начала XX века предстает как типичный восточный город с его махаллями, базарами, чайханами и мечетями. Центральное место занимает базар – шумный, пестрый, полный жизни рынок, где кричат разносчики, пахнет пловом, специями, свежими лепешками, толпятся люди в чапанах и тюбетейках[5]. В отличие от мрачного Лондона, ташкентский базар жизнерадостен и колоритен, что соответствует плутовской традиции. Однако за внешней привлекательностью скрывается жестокая эксплуатация: Шум бола постоянно обманывают торговцы, избивают хозяева, заставляют работать за жалкие копейки или кусок хлеба. Город у Гуляма динамичен: герой бежит по узким улочкам, прячется в мешках с хлопком, проваливается в ямы, переходит с одного базара на другой. Комические ситуации (Шум бола крадет дыни, торгуется с взрослыми, обыгрывает жуликов) не отменяют социальной критики: базар символизирует хаотичность и несправедливость дореволюционного восточного общества, где бедный ребенок не имеет никаких прав.

Общее в изображении города – его абсолютная враждебность по отношению к ребенку-сироте: и Лондон, и Ташкент поглощают героя, подвергают его риску физической и моральной гибели. Различие заключается в тоне и жанровой природе: у Диккенса город трагичен, статичен и документально-обличен (в духе социального романа), у Гуляма – комичен, динамичен и насыщен национальным колоритом (в духе плутовской повести). Это различие отражает не только авторские темпераменты, но и исторические реалии: индустриальный капитализм против феодально-торгового уклада.

3. Периферийные локусы: село, махалля, природа как пространство относительной свободы и новых испытаний

Противопоставление городского центра и периферийных локусов составляет один из ключевых структурных принципов хронотопа в обоих произведениях, подчеркивая социальные контрасты и нравственные альтернативы. У Диккенса периферийные пространства встречаются относительно редко и всегда носят ярко выраженный идиллический характер, служа контрастом мрачному Лондону. Классический пример – кратковременное пребывание Оливера в загородном доме мистера Браунлоу в Пентонвилле или эпизод майской прогулки в деревню (глава 32), где герой впервые видит чистое небо, цветущие поля, приветливых людей [2]. Деревня и пригород символизируют утраченный рай гармонии и человечности, недоступный бедняку в условиях индустриального общества. Природа здесь очищает и возрождает: свежий воздух, пение птиц, солнечный свет противопоставлены городскому туману и грязи. Однако такие локусы всегда временны: возвращение в Лондон (похищение Оливера шайкой Фейгина) драматично подчеркивает безысходность социальной системы. Периферия у Диккенса – это не реальное спасение, а мечта о нем, доступная лишь представителям среднего класса (Браунлоу, мисс Роуз).

У Гафура Гуляма периферийные локусы занимают значительно больше места в повествовании и отличаются сложной амбивалентностью, сочетая элементы свободы и новых испытаний. Шум бола постоянно скитается по сельским аулам, работает пастухом в степи, ночует в фруктовых садах, чайханах, на берегах арыков. Махалля – традиционная узбекская община – предстает как локус одновременно «свой» и чужой: здесь герой знает всех соседей, но подвергается сплетням, насмешкам и жестокости [5]. Село не идеализировано: байские хозяйства эксплуатируют батраков, религиозные обычаи часто оборачиваются лицемерием, но именно в сельской местности Шум бола приобретает практические навыки, учится выживать, проявляет смекалку и чувство справедливости. Природа играет огромную роль: реки, горы, сады с гранатами и виноградом выступают пространством эстетического наслаждения, игр и размышлений. Герой купается в арыке, лазает по деревьям, наблюдает за звездами – эти эпизоды полны лиризма и национального колорита, восходящего к восточной поэтической традиции.

Различие в трактовке периферии отражает культурные и жанровые особенности: у Диккенса она романтизирована и служит моральным контрастом городу, у Гуляма – реалистична, насыщена фольклором и продолжает тему испытаний, но с большим оптимизмом. В обоих случаях периферийные локусы подчеркивают главную мысль: настоящая гармония возможна лишь вне угнетающей социальной системы.

4. Закрытые пространства: институции дегуманизации и временные убежища

Закрытые локусы в обоих романах играют важнейшую роль в раскрытии темы социальной дегуманизации и одновременно выступают как места, где наиболее ярко проявляется внутренний мир героя. У Диккенса такие пространства абсолютно враждебны и символизируют институциональное насилие над личностью. Работный дом, где рождается Оливер, – это холодное, серое здание с высокими стенами, скудной пищей (знаменитая сцена с просьбой «Please, sir, I want some more») и жестокими надзирателями (мистер Бамбл, миссис Манн)[5]. Приют для бедных детей и похоронное бюро Сауэрберри продолжают эту линию: везде ребенок воспринимается не как личность, а как объект эксплуатации или наказания. Притон Фейгина – наиболее мрачное закрытое пространство: тесные, душные комнаты, где дети обучаются воровству под постоянным страхом физического наказания. Эти локусы статичны, клаустрофобичны, они подавляют волю и лишают надежды. Даже «спасительные» закрытые пространства (дом мистера Браунлоу) остаются исключением, подчеркивающим правило всеобщей враждебности.

У Гафура Гуляма закрытые локусы значительно разнообразнее и часто окрашены в комические тона, что не отменяет их социальной критики. Хлев, где Шум бола охраняет больного быка, – типичный пример: теснота, запах, постоянная угроза наказания от хозяина, но герой находит способ обмануть систему (например, притворяется больным сам)[5]. Дом бая, опиумный притон, медресе, тандыр (в который герой проваливается и выходит покрытый мукой) – все эти пространства демонстрируют эксплуатацию детского труда в традиционном обществе. Однако комизм ситуаций (Шум бола шпионит за гаремом, убегает через крыши) позволяет герою сохранять активность и достоинство. Единственное по-настоящему «свое» закрытое пространство – скромный дом матери: тесный, бедный, но полный тепла, запаха лепешек и материнской заботы. Именно сюда герой возвращается после каждого приключения, и этот локус символизирует незыблемость семейных ценностей даже в условиях нищеты.

Сравнивая подходы, можно отметить, что у Диккенса закрытые пространства служат преимущественно для трагического обличения системы (закон о бедных, уголовное право), тогда как у Гуляма они становятся ареной плутовского сопротивления, где ребенок побеждает взрослый мир своей хитростью и жизнестойкостью.

5. Хронотоп дороги и мотив скитаний

Хронотоп дороги – один из центральных в обоих произведениях, напрямую связанный с жанровыми традициями (социальный роман-билдунгсроман у Диккенса и плутовской роман у Гуляма). У Диккенса дорога чаще всего трагична и полна страданий. Классический

пример – семидневный путь Оливера из провинциального рабочего дома в Лондон: мальчик идет пешком под дождем, голодный, больной, продает одежду за кусок хлеба[2]. Это пространство полного одиночества, где герой сталкивается с равнодушием или жестокостью случайных встречных. Дорога символизирует беззащитность ребенка перед социальной машиной: любое перемещение может привести либо к временному спасению (встреча с мистером Браунлоу), либо к новой опасности (попадание к Фейгину). Скитания Оливера пассивны: он не выбирает путь, а вынужден бежать или быть похищенным. Тем не менее, именно на дороге происходят ключевые сюжетные повороты и нравственные испытания (например, встреча с Артфул Доджером).

У Гуляма хронотоп дороги принципиально иной: это пространство свободы, приключений, познания мира и активного взросления. Шум бола постоянно в движении – пешком, на арбе, верхом на осле, иногда тайком в поезде. Он уходит из дома в Ташкент, затем в дальние аулы, возвращается, снова убегает[5]. Дорога для него – школа жизни: здесь он встречает разных людей (торговцев, пастухов, жуликов), учится хитростям, зарабатывает первые деньги, переживает первые влюбленности. В отличие от трагической дороги Оливера, путь Шум бола полон комических ситуаций: герой прячется в арбе с дынями, переплывает реку, ночует под открытым небом. Дорога у Гуляма циклична: герой неоднократно возвращается домой, но каждый раз более опытным и самостоятельным. Этот мотив напрямую связан с автобиографичностью повести: сам Гафур Гулям в детстве скитался по Узбекистану, и дорога становится символом национального колорита и жизнестойкости узбекского народа.

Таким образом, если у Диккенса дорога подчеркивает трагизм социального детерминизма, то у Гуляма – оптимизм плутовского преодоления обстоятельств.

6. Модели художественного времени

Художественное время в романах организовано по-разному, что отражает как жанровые, так и мировоззренческие различия авторов. В «Оливере Твисте» время преимущественно линейно и охватывает около десяти лет – от рождения героя до его окончательного спасения и обретения семьи. Линейность подчеркивает необратимость социальных процессов: ребенок, однажды попавший в систему нищеты и преступности, с огромным трудом может из нее выбраться[2]. Время ускоряется в динамичных сценах погонь, похищений, суда (например, стремительное развитие событий после кражи платка), и замедляется в подробных описаниях быта, психологии персонажей или социальных институций (многогранные отступления о рабочем доме). Циклические элементы

присутствуют в повторяемости мотивов: голод – бегство – временное убежище – новое падение. Историческое время викторианской Англии ощущается как время прогресса для одних и деградации для других: индустриализация усиливает социальное неравенство.

У Гуляма время организовано эпизодически и циклически, что типично для плутовского романа. Строгой хронологии практически нет: главы относительно самостоятельны, связаны лишь фигурой героя и общим автобиографическим стержнем. Время течет по ритмам традиционного общества: сезоны полевых работ, базарные дни, религиозные праздники (Рамазан, Навруз), ежедневный цикл от рассвета до заката[5]. Цикличность проявляется в повторяемости ситуаций (обман – наказание – новое бегство – победа хитростью) и в статике патриархального уклада: год за годом ничего существенно не меняется в аулах и махаллях. Однако внутри этой цикличности происходит линейное развитие героя: от наивного мальчика к опытному подростку, осознающему социальную несправедливость. Историческое время дореволюционного Узбекистана показано как время застоя феодальных отношений, но автор (пишущий уже в советскую эпоху) подчеркивает внутреннюю энергию народа, готового к переменам.

Сравнение моделей времени показывает: линейность у Диккенса усиливает трагизм и социальную детерминированность, тогда как эпизодичность и цикличность у Гуляма создают ощущение жизненной полноты и возможности личного преодоления.

7. Хронотоп и эволюция героя: пассивность vs. активность

Хронотоп напрямую определяет траекторию развития главных героев и их нравственную эволюцию. Оливер Твист – классический пассивный герой социального романа: его судьба зависит не от собственных действий, а от перемещений в пространстве и случайных встреч. Он рождается в работном доме, бежит в Лондон, попадает к Фейгину, снова бежит, оказывается у мистера Браунлоу, похищается обратно – вся его жизнь есть цепь внешних обстоятельств[2]. Оливер сохраняет врожденную нравственную чистоту («прирожденный джентльмен»), но не способен активно противостоять злу: его спасают добрые буржуа (Браунлоу, мисс Роуз, миссис Бедвин). Хронотоп подчеркивает трагизм положения: в враждебном пространстве и линейном времени ребенок обречен на страдания, пока не вмешается случай или высшая справедливость.

Шум бола, напротив, – яркий пример активного плутовского героя. Его скитания по дорогам, базарам, аулам формируют характер: из жертвы обстоятельств он превращается в субъекта, способного обыгрывать взрослый мир. Каждая глава – новое приключение, где герой проявляет смекалку, хитрость, чувство справедливости (например, помогает бедным,

мстит жадным баям)[5]. Хронотоп дороги и эпизодического времени позволяет Шум бола накапливать опыт: он учится торговать, пасти скот, читать людей. В отличие от Оливера, спасение Шум бола – в его собственных руках: он сам выбирает, когда уйти и когда вернуться домой. Этот контраст отражает различие мировоззрений: Диккенс показывает, как система ломает человека, Гулям – как человек (даже ребенок) может победить систему благодаря находчивости и жизнелюбию.

8. Социальная и гуманистическая функция хронотопа

Хронотоп в обоих произведениях выполняет важнейшую социальную и гуманистическую функцию: он не только организует художественный мир, но и служит мощным инструментом критики общества и утверждения вечных ценностей. У Диккенса пространство и время обличают конкретные пороки викторианской Англии: закон о бедных 1834 года, детский труд на фабриках, организованную преступность, лицемерие буржуазной благотворительности[6]. Город как пространство зла и линейное время как вектор необратимого падения подчеркивают системный характер несправедливости. Однако финал романа (Оливер обретает семью и достаток) утверждает гуманистический идеал: добро и нравственная чистота в конечном счете побеждают, хотя и благодаря счастливому стечению обстоятельств.

У Гуляма хронотоп направлен на критику феодально-патриархальных пережитков дореволюционного Узбекистана: байская эксплуатация, религиозное лицемерие, бесправие женщин и детей, нищета дехкан. Базар, дорога, махалля показывают колорит традиционного общества, но одновременно его косность и жестокость[11]. Эпизодическое и циклическое время подчеркивает застой старого уклада, но активность героя и его постоянные маленькие победы утверждают веру в человека, в его способность к сопротивлению и изменению мира. Поскольку повесть автобиографична и написана в советское время, в ней просвечивает оптимизм новой эпохи: Шум бола – прообраз нового человека, который вырвется из круга нищеты благодаря образованию и революционным переменам.

Общее для обоих авторов – использование хронотопа как средства утверждения гуманизма: ребенок, несмотря на все испытания пространства и времени, сохраняет достоинство, доброту и веру в справедливость.

Заключение

Расширенный сравнительный анализ хронотопа в «Приключениях Оливера Твиста» Ч. Диккенса и «Шум бола» Гафура Гуляма показывает, что пространство и время

выступают активными организующими началами художественного мира. Город как пространство зла противопоставляется периферийным локусам; линейное время у Диккенса сочетается с эпизодичностью и цикличностью у Гуляма. Типологические сходства (критика эксплуатации детства, мотив скитаний) подчеркивают универсальность социального романа, а различия (трагизм vs. юмор, западный реализм vs. восточный колорит) раскрывают национально-историческую специфику. Оба автора через хронотоп утверждают неистребимость человеческого достоинства и гуманистические идеалы.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
2. Dickens Ch. *Oliver Twist*. London: Penguin Classics, 2003. P. 45–89, 145–178, 212–250, 312–345, 380–410.
3. Лукач Г. Теория романа. М.: Художественная литература, 1971. С. 112–145.
4. Гулям Г. Озорник / Пер. с узб. М.: Детская литература, 1973.
5. Гулям Г. Шум бола. Ташкент: Шарк, 2018. С. 45–110, 135–168, 190–230.
6. Dickens Ch. *Op. cit.* Предисловие автора, P. 450–512; House H. *The Dickens World*. Oxford: Oxford University Press, 1941. P. 112–145.
7. Auerbach E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1953.
8. Lukács G. *The Theory of the Novel*. London: Merlin Press, 1971.
9. House H. *The Dickens World*. Oxford: Oxford University Press, 1941.
10. Chesterton G.K. *Charles Dickens: A Critical Study*. London: Methuen, 1906.
11. Мамаджанов С. Творчество Гафура Гуляма. Ташкент: Фан, 1975.
12. Каримов И.А. Гафур Гулям – народный поэт. Ташкент: Узбекистан, 1980.
13. Slater M. *Dickens and Women*. London: Dent, 1983.
14. Tillotson K. *Novels of the Eighteen-Forties*. Oxford: Clarendon Press, 1954.
15. Abdullayeva, U. (2025). Expressive Description of London and Market in Dickens' Novel *Oliver Twist*. *Uzbekistan: Language and Culture*, 1(1).
16. Abdullayeva Umida Rakhmatovna. (2024). CHARLES DICKENS AT WORK OF "OLIVER TWIST": HISTORY AND HEROES. *Web of Teachers: Inderscience Research*, 2(12), 212–216. Retrieved from <https://webofjournals.com/index.php/1/article/view/2484>

17. Jalolovna, H. O. CORRELATION BETWEEN THE SCIENCE OF RHYME AND THE SCIENCE OF BADE'. SCIENTIFIC REPORTS OF BUKHARA STATE UNIVERSITY, 181.