

Англомовні літератури

УДК 821.161.2-32.09"18/19"В.Б.Єйтс:128

Ірина Сенчук (Львів)

ТАНАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ОПОВІДНІЙ СИСТЕМІ ДРАМИ ВІЛЬЯМА Б. ЄЙТСА «ДЕЙРДРЕ»

Дослідження різних аспектів твору зорієнтовані на вивчення того, як твір побудований і як його складові елементи підпорядковуються єдиному задуму автора. Акти світотворення у певному наративі є одним із ключових моментів у реалізації ідейних задумів письменника, який моделює й описує свою реальність, не ставлячи під сумнів її існування. З'ясування композиційних функцій танатологічних мотивів та їхніх можливостей як моделювального елементу оповідної структури передбачає окреслення таких понять як «мотив» і «оповідь». Як і подія, оповідь — це базова категорія наративної поетики, яку, за Ж. Женеттом, розуміємо як «виклад події або низки подій» [1, с. 183]. Будучи одиницею змодельованої письменником реальності, оповідь, як зазначає Ц. Тодоров, «не обмежується описом певного стану, а вимагає розгортання дії, тобто зміни, трансформації» [6, с. 41]. Відтак оповідь визначаємо не тільки як ланцюг подій, а й «сукупність відношень послідовного руху, протиставлення, повторення і т. п., які характеризують ці події» [1, с. 183].

«Наратологічний словник» визначає наративний світ як «сукупність чи зібрання мотивів у певному наративі чи його частині, які є засвідчені, а тому отримують статус фактів» [5, с. 82]. Як одиниця мови художньої оповіді, мотив має фабульні й сюжетні властивості та функції. Крім того, для формування естетичної значущості мотиву суттєвими є «його зв'язки власне з героєм, який завдяки певним діям робить такі вчинки й опиняється у центрі таких подій, які й формують остаточний зміст сюжету і твору загалом» [4, с. 34]. Тобто літературні мотиви як структурно-змістові одиниці та носії певних значень й образів можуть виконувати функції сюжетних ходів, визначаючи композицію твору та обумовлюючи у ньому наратив. У системі окремої оповіді мотив «втілюється через конкретну фабульну дію й сполучається з певною системою персонажів, що виражається у формуванні події як такої. Саме подія є конкретним і заключним вираженням мотиву в оповіді» [4, с. 41].

Мета цієї статті — дослідження оповідної системи та виявів танатологічних мотивів як композиційно-оповідного принципу побудови наративу у драмі «Дейрдре» Вільяма Б. Єйтса, яке дає ключі до розуміння специфіки підходів письменника до формально-змістової трансформації традиційних сюжетів кельтської міфології.

Специфіка побудови оповіді у драмі ірландського англомовного поета, драматурга і прозаїка кінця XIX — першої половини XX ст. Вільяма Б. Сйтса «Дейдрре» (*Deirdre*), поставлений 26 листопада 1906 р., стає предметом особливого інтересу як засіб реалізації ідейно-естетичних задумів автора. Головним сюжетотвірним і композиційним принципом п'єси, який формує й образно-символічну, знакову специфіку художнього висловлювання, є міф про Дейдрре, найпрекраснішу жінку Ірландії, яка повинна була стати дружиною могутнього короля Конхобара, але вибрала молодого і прекрасного Найсі, з яким вона втекла за межі Ірландії. Після семирічних мандрів Дейдрре і Найсі повернулися на батьківщину, повіривши обіцянці короля зберегти їм життя і свободу. Конхобар віроломно вбив Найсі та його двох братів, Дейдрре покінчила зі собою, і в країні на довгі роки розпалилася міжусобиця. Отже, збулися провіщання і знамення, що супроводжували народження Дейдрре: її краса принесла великі нещастя. Дейдрре — найзнаменитіший жіночий образ ірландського епосу, аналогічний гомерівській Єлені. Існує багато версій цієї легенди, які відносяться до різних епох і мають значні відмінності і в сюжетній колізії, і в трактуванні головних дійових осіб.

Відштовхуючись від кельтського міфу про Дейдрре, п'єса Сйтса проте не є простим наративним переказом міфу: автор упускає кількох важливих героїв саги (двох братів Найсі — Айнле й Ардана, няньку Дейдрре, Кухуліна і Коналла, які відмовилися повертати закоханих на прохання Конхобара, та синів Фергуса, які супроводжували Дейдрре та синів Усни в Емайні); крім того, дія п'єси починається перед самою трагічною розв'язкою — у той момент, коли закохані Дейдрре і Найсі повертаються у країну Конхобара. Отже, ірландський письменник драматизує лише один епізод саги, в якому з героїв легенди фігурують Дейдрре, Найсі, Конхобар і Фергус, але надає йому великої драматичної сили, а звичайний конфлікт — любовний трикутник, який визначає стосунки між героями, — Сйтс наповнює психологічним змістом: автор часто переносить акцент із сюжетної колізії на дослідження проблеми суперечності характеру й поведінки героя. Тобто традиційний міфологічний сюжет слугує тут радше матеріалом для самостійного художнього міфологізування. Драматург нівелює зовнішню подієвість, звівши сюжетну схему до кількох подій — прибуття закоханих на батьківщину, очікування гінця від короля, розкриття справжніх намірів Конхобара, смерть закоханих, — задля активізації повноти відтворення емоційного досвіду. Крім того, міфологічні герої у драмі «Дейдрре» — це персоніфікації різних начал людської особистості, носії різних світоглядів: Конхобар, міфічний король Ірландії, стає втіленням деспотичної волі, що не знає милосердя, Найсі — символом благородства і честі, Дейдрре — символом кохання і вірності. Відтак на основі використання архаїчних засобів Сйтс у своїх драмах творить власну систему символів, новий художній світ. Тобто міф, як слушно зауважує С. Мелетинський, «дає універсальну поетичну мову для зображення загальнолюдських почуттів, вічних колізій між людьми, ... для вираження трагізму людського існування, особистого й соціального» [2, с. 293].

Центральний конфлікт п'єси «Дейдрре» — це конфлікт між вільним, ідеалістичним духом (втіленим в образах Дейдрре і Найсі) і суворою владою (образ Конхобара), що маніпулює людьми. Використовуючи міфологічних героїв Сйтс підкреслює вічність цього протистояння. Отже, через міф ірландський митець намагається висвітлити «те вічне й незмінне, що формує моральний та етичний ідеал людини, й передовсім розкрити закладене в ній благородство, висоту духу. А потім у драматичній дії показати ці якості ніби «очищеними» від усього повсякденного і неістотного, втіливши їх у міфологічному прототипі», як слушно зауважує І. Мокровольська [3, с. 571]. Існуючи у своєму власному об'єктивному бутті, змодельована Сйтсом художня реальність є відображенням онтологічних законів людського життя.

За такої інтерпретації ні передісторія стосунків Конхобара–Дейдрре–Найсі, ні обставини повернення закоханих на батьківщину не відіграють для дії великої ролі і, тому вони резюмовані у кількох рядках, виголошених однією з трьох жінок-музиканток, які і відкривають дію: «Some dozen years ago, King Conchobar found / A house upon a hillside in this wood, / And there a comely child with an old witch / To nurse her, and there's nobody can say / If she were human, or of those begot / By an invisible king of the air in a storm / On a king's daughter, or anything at all / Of who she was or why she was hidden there / But that she'd too much beauty for good luck. / He went up thither daily, till at last / She put on womanhood, and he lost peace, / And Deirdre's tale began. The King was old. / A month or so before the marriage day, / A young man, in the laughing

scorn of his youth, / Naisi, the son of Usna, climbed up there, / And having wooed, or, as some say, been wooed, / Carried her off» [9, с. 88]. Наступна фраза другої музикантки: «The tale were well enough / Had it a finish» [9, с. 88] містить натяк на важливість подальших подій для вирішення окресленого конфлікту між закоханими і королем Конхобаром. Отже, автор імпліцитно вказує на фабульну завершеність вже на початку п'єси, такий прийом надає «початкові якогось симетричного співвідношення з кінцем» [8, с. 139].

П'єса, як і пантоміма, кінофільм та балет, за В. Шмідом, є міметичним нарративним текстом, в якому історія виводиться без допомоги наратора [див.: 7, с. 21–22]. Проте Сйтс у драмі «Дейдре», на відміну від попередніх п'єс, поряд із міфологічними персонажами, які виходять на сцену не відразу, вводить трьох музиканток, що подорожують дорогами Ірландії і випадково потрапляють у королівство Конхобара. Жінки-музикантки — це позиція автора (неможлива у міфі), яка подвоюється за рахунок активного втручання в оповідь двох із них (тобто виникає авторський діалог). Музикантки виконують роль хору (на зразок античної трагедії), який коментує дію та додає їй ліричної глибини. Проте, на відміну від хору в античній трагедії, музикантки Сйтса не тільки роз'яснюють, а й говорять двозначності, висувають припущення щодо подальшого розвитку подій, провокуючи глибше розуміння теми долі. Ці проникливі спостереження, які вміють читати знаки та співставляти їх із тими знаннями, якими вони уже володіють, від початку переконані у трагічній розв'язці: «Are Deirdre and her lover tired of life?» — запитують вони Фергуса [9, с. 89]. Тобто атмосфера неминучого року нависає у п'єсі ще до того, як з'являються Дейдре і Найсі, і починається останній акт їхньої трагедії. Дім, куди Конхобар запросив закоханих, стоїть самотньо у лісовій хащі («the landscape suggests silence and loneliness» читаємо у ремарці), навколо нього збираються у сутінках люди у східному одязі: «Dark-faced men with strange, barbaric dress and arms begin to pass by the doors and windows. They pass one by one and in silence» [9, с. 90]. Таких людей, як стверджує Перша жінка-музикант, запрошують королі для кривавих справ («murderous task»), які за жодних умов їхні підлеглі виконувати відмовляються: «...Kings will gather for a murderous task, / That neither bribes, commands, nor promises / Can bring their people to» [9, с. 90]. Ці слова, наповнені пророчим змістом, лише підсилюють драматичність ситуації, незважаючи на усі запевнення Фергуса у благородних намірах короля Конхобара.

Коли з'являються Дейдре і Найсі, Фергус пропонує жінкам розважити гостей пісню про кохання знаменитого воїна Лугайда Червону Смугу, але відразу запинається: Лугайд і його дружина, яка півроку мала тіло чайки, були підступно вбиті: «...Begin, begin, of some old king and queen, / Of Lughaidh Redstripe or another; no, not him, / He and his lady perished wretchedly» [9, с. 91]. Отже, тема смерті знову — хоча й імпліцитно — звучить у драмі. Жінки-музикантки співають іншу пісню — це одночасно тужлива й радісна балада, яка оспівує світ кохання приреченої Едайн. Головною функцією введеної міфологічної алюзії як засобу творення міжтекстових зв'язків є реконструювати відомий образ, що слугуватиме знаком ситуації даного дискурсу. Ці міфологічні алюзії лише підсилюють емоційне та естетичне переживання, акцентуючи силу почуття Дейдре до Найсі. Відтак зберігаючи сюжетну схему і систему персонажів міфу про Дейдре, Сйтс вплітає в оповідь мотиви з інших міфологічних джерел, які в особливий спосіб організовують ліричний сюжет і підсилюють танатологічні мотиви.

В оповідній структурі п'єси мотив смерті реалізується спочатку як припущення можливої зради засліпленого ревностями Конхобара і трагічного кінця, висловлене музикантками. Проте єдиною, хто прислухається до їхніх слів є Дейдре, яка й сама інтуїтивно відчуває лихе. Інші герої — Найсі та Фергус — ще чекають і сподіваються на позитивне вирішення конфлікту, не бажаючи розуміти змісту знаків, що маркують можливість подальшого розвитку подій. Згодом, після появи королівського гінця, припущення змінює впевненість у підступності короля та неминучості смерті. Тепер у кривавих намірах Конхобара не сумніваються ні Найсі, ні Фергус, вони вирішують діяти і померти гідно. І зрештою герої приймають цей вирок долі, і трагічна розв'язка настає. Отже, танатологічні мотиви (рефлексія про смерть і власне смерть) стають рушієм наративу.

Танатологічна рефлексія на початку п'єси відсилає до структури, яка може відбутися або не відбутися у майбутньому. Персонажі поставлені перед двома можливостями вирішення конфлікту — уникнення смерті або смерть, які й визначають напрямок розвитку змісту. Тобто

на основі цієї інваріантної колізії (опозиція життя-смерть, накреслена музикантками відразу: «It may be life or death» [9, с. 91]) будується весь сюжет, який всупереч бажанням Дейдрре, Найсі та Фергуса просувається до трагічної розв'язки. Імплицитно про смерть як плату за кохання говорить і наближений короля Конхобара Фергус, син Рога, колишній король Ольстера, легендарний поет, якого обманом позбавила корони мати Конхобара. За його словами, ціна, яку заплатили закохані, — це «All that men value» [9, с. 89], а тим, що найбільше цінує людина є життя або свобода.

Як тільки Дейдрре і Найсі переступають через поріг, сумні передчуття лише посилюються: Найсі бачить і відразу впізнає дошку для шахів, що стоїть на столі: «It is the board / Where Lughaidh Redstripe and that wife of his, / Who had a seaman's body half the year, / Played at the chess upon the night they died» [9, с. 93]. Шахова дошка, що є в будинку Конхобара, — та, за якою сиділи Лугайд із дружиною перед своєю загибеллю на цьому самому місці. Отже, через шахову дошку Єйтс вводить у п'єсу легенду про славетного героя Лугайда Червону Смугу, його кохану і їхню «високу смерть». Крім того, шахова дошка, а з нею і легенда про трагічну смерть Лугайда і його дружини слугують тим знаком, що, за Н. Фраєм, стає «засобом подачі фабули як здійснення пророцтва, заданого на початку», тобто трагічної розв'язки долі головних персонажів — Дейдрре і Найсі, й у «своїй екзистенційній проекції припускає ідею неминучої долі» [9, с. 139]. Відтак трагічне вирішення конфлікту між Конхобаром і закоханими очевидне, їм залишається одне — визнати неминучість кінця і померти з гідністю як Лугайд і його королева: «**Naoise:** ...What need is there / For all that ostentation at my setting? / I have loved truly and betrayed no man. / I need no lightning at the end, no beating / In a vain fury at the cage's door» [9, с. 102]. Дейдрре і Найсі також сідають грати свою останню партію у шахи: отже, один танатологічний мотив породжує наратив, який закінчується іншим танатологічним мотивом.

У сазі Дейдрре володіла даром передбачення, хоча їй, як і Касандрі, не повірили ні коханий, ні Фергус. У п'єсі Єйтс позбавляє Дейдрре дару передбачення, вона відчуває небезпеку інтуїтивно. Її відчуття тривоги посилюється, коли перша жінка-музикантка повідомляє, що у палаці Конхобара все підготовлено до весільного святкування. Наміри короля підтверджує посланець, який з'являється на порозі: він сповіщає волю Конхобара бачити у палаці тільки Дейдрре, яка повинна розділити з ним трапезу і ложе: «Deirdre and Fergus, son of Rogh, are summoned; / But not the traitor that bore off the Queen. / It is enough that the King pardon her, / And call her to his table and his bed» [9, с. 100].

У «Дейдрре» Єйтс досягає суттєвої економії зображально-виражальних засобів, конструюючи простір драми у такий спосіб, що він стає одночасно втіленням побутової реальності та набуває символічного значення, передаючи складний світ переживань його героїв. У постановці «Дейдрре», як і попередніх п'єс Єйтса «Земля потаємних бажань» та «На королівському порозі», особливого значення набуває «поріг»: на ньому сфокусовані страх і недобрі передчуття головної героїні. Дейдрре з острахом і біллю дивиться на двері, очікуючи короля Конхобара, з появою якого вирішиться її подальша доля і доля її коханого. Жахливі передчуття справджуються: Найсі хапають наймані вбивці. Конхобар, щоправда, обіцяє зберегти йому життя, якщо Дейдрре добровільно увійде в його палац перед народом і стане королевою: «You may go free / If Deirdre will but walk into my house / Before the people's eyes, that they may know / When I have put the crown upon her head / I have not taken her by force and guile» [9, с. 106]. Отже, як тільки ревнивий король переступає через поріг, Дейдрре змушена або переступити через себе і свої почуття до Найсі, або заподіяти собі смерть, як їй і пророкували. Сфокусовуючи увагу глядачів на дверях (або порозі), Єйтс у такий спосіб концентрує їхню увагу на психологічних колізіях сюжету: п'єса прослідковує складне плетиво думок і переживань головної героїні — від спроб уникнути думок про можливу смерть і трагічну розв'язку до свідомого прийняття смерті як єдиного можливого вибору для неї. Тобто драма Єйтса, як і музика Вагнера, має на меті не зображення почуттів, а їх вираження.

Наступна сцена знову зосереджує увагу персонажів і глядачів на дверях, за якими, виконуючи наказ Конхобара, разом із Найсі зникає найманець, а за якусь мить кат з'являється із покривавленим мечем: Найсі вбито. Відтак мотив смерті через один із його варіантів — «вбивство» — входить у склад оповіді у структурі події: «за наказом короля Конхобара Найсі вбито». Ця подія становить «семантичне й предикативне поєднання двох аспектів — фабульної

дії і персонажа» [4, с. 41]. На рівні сюжету ця подія набуває важливої властивості комунікативної завершеності: вона стає «елементарним сюжетним висловлюванням, яке враховано у загальну систему сюжету як складного комунікативного цілого» [4, с. 42]. Разом із тим мотивно обумовлені події складають основу елементарних сюжетних висловлювань. «Сюжетна інтенція події, побудованої на конкретній мотивній основі, має естетичний характер, відповідаючи основній функції сюжету в системі естетичного дискурсу твору — функції розгортання художнього смислу» [4, с. 42]. Відтак подія «всупереч своїй обіцянці Конхобар подає знак вбити Найсі» виступає не тільки у своїй прямій інформативно-тематичній функції, а й у функції побудови естетичного цілого героя, тобто сукупності його ціннісних смислів, які формуються через осмислення його як дійової особи. У випадку з Конхобаром подія вбивства Найсі сигналізує про абсолютні зміни ціннісно-сміслової природи героя — місце міфічного короля займає підступний вбивця.

Конхобар насолоджується перемогою, не допускаючи і думки про те, що хтось може не покоритися його сильній волі: «... I have accomplished all. Deirdre is mine; / She is my queen, and no man now can rob me» [9, с. 111]. Пиха і самовпевненість стають його невід'ємними рисами, та Дейдрде обдурює віроломного короля: дізнавшись про смерть Найсі, вона бачить у смерті єдиний порятунком і для себе. У драмі Єйтса кохання і смерть представлені як трагічно невіддільні: втрата коханого рівноцінна власній смерті. Відчай і горе переполюють серце Дейдрде, проте вона розуміє, що Конхобар передбачає такий розвиток подій, тому зробить все, щоб не допустити цього і знову її не втратити. Лише її майстерна гра дозволить заспокоїти підозрілого Конхобара: на мить Дейдрде відвертається від короля аби приховати свої почуття і одягнути маску спокою, що змінюється маскою поступливої чуттєвості, а потім і відризи до понівеченого тіла Найсі.

У цій сцені Єйтс послуговується прийомом театр-в-театрі: драматургічний твір написаний для постановки на сцені містить сцену перевтілення, що вимагає від персонажа майстерної акторської гри. Прийом театру-в-театрі реалізується і через образ короля Конхобара: до останнього моменту він відчуває себе режисером добре спланованої ним вистави, в якій Фергус, Найсі та Дейдрде лише виконують відведені їм ролі. Сам король відводить собі роль всезнаючого автора, який може повністю передбачити розвиток сюжету. Засліплений пристрастю, пихою і удаваною перемогою король не помічає нещирості слів Дейдрде. Героїня прямує до тіла коханого, аби через смерть вже вдруге втекти від Конхобара і назавжди об'єднатися з коханим: смерть і кохання не протиставляються, а знаходять спільну буттєву площину існування. Дейдрде закінчує життя самогубством, це єдиний спосіб для неї зберегти внутрішню цільність. Отже, ще одним варіантом танатологічного мотиву, який репрезентовано в оповіді через подію, є «самогубство». У драмі Єйтса смерть замикає сюжет, не даючи йому можливості для продовження, тобто виконує функцію фінального замикання структури. В останній сцені Єйтс відходить від сюжету легенди, позаяк Дейдрде покінчила із життям не одразу: за однією із версій, після поховання Найсі вона якийсь час блукала лісами, оплакуючи свою втрату, а, діставшись морського узбережжя, вбила себе; за іншою версією Дейдрде викинулася із колісниці Конхобара, коли та проїжджала повз величезний камінь.

Отже, рефлексія про смерть, вбивство і самогубство як варіанти танатологічного мотиву в драмі В. Б. Єйтса «Дейдрде» впливають на організацію оповіді, виконуючи функцію не тільки генерування, а й завершення структури (сюжету, наративу). Крім того, танатологічні мотиви відіграють одну із домінуючих ролей у творенні інваріантних позицій персонажів драми, визначаючи їхні ціннісні установки й форми поведінки. На відміну від героїв М. Метерлінка, які часто постають жертвами обставин, герої Єйтса, взяті із легенд створених первісною фантазією, самі творять долю, зробивши свій вибір. Смерть — це свідомий вибір багатьох героїв Єйтса: заради того, щоб врятувати селян свого краю від голодної смерті, продає свою душу і помирає графиня Кетлін («Графиня Кетлін»), смерть допомагає звільнитись від буденності й полинути у світ мрії героїні п'єси «Земля потаємних бажань», мотив смерті заради інших визначає й драму «Голгофа» та в останнє у творчості В. Б. Єйтса звучить у «Смерті Кухуліна». Справжні герої його п'єс — це ті, хто пізнали не тільки істинне кохання, а й глибоку скорботу. І тоді проста на перший погляд сюжетна колізія наповнюється глибоким символічним і психологічним змістом, розширюючи ідейний зміст Єйтсових драматургічних творів.

Література:

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Жерар Женетт // Работы по поэтике. Фигуры : в 2 т. / Ж. Женетт ; [пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина]. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. — С. 60–273.
2. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1976. — 407 с.
3. Мокровольська І. Міфологічна драматургія Єйтса / І. Мокровольська // Вибрані твори : поезії, поеми та драми / В. Б. Єйтс ; [пер. з англ. О. Мокровольський ; передм. С. Павличко ; післямова І. Мокровольської]. — К. : Юніверс, 2004. — С. 569–585.
4. Силантьев И. Мотив как проблема нарратологии / И. Силантьев // Критика и семиотика. Вып. 5, 2002. — С. 32–60. Львів, 2007. — Вип. 118. — С. 284–291.
5. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. — Тернопіль : Астон, 2002. — 173 с.
6. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; [пер. з фр. Є. Марічев]. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 162 с.
7. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — М. : Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
8. Frye N. Anatomy of Criticism. Four Essays / Northrop Frye. — Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1973. — 384 p.
9. Yeats W. B. Selected Plays / William Butler Yeats ; [Ed. with an Introd. by A. Cave]. — London : Penguin Books, 1997. — 389 p.

**Thanatological Motifs in the Narrative Structure
of William B. Yeats's Play «Deirdre»**

The article focuses on the research of the narrative structure and the exposure of thanatological motifs as the compositional and narrative principle in William B. Yeats's play «Deirdre». It aims to prove that literary motifs as the bearers of certain meanings and images may determine the composition of the literary work and influence its narrative. Being the means of realization of the author's aesthetic ideas, the peculiarities of narrative structure in Yeats's play are of interest in this article.

УДК 821.111-31.09"19/20"Д.Лессінг

Мар'яна Горлач (Львів)

**ПРОБЛЕМА ВІДМІННОСТІ
У МУЛЬТИКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ
ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ДОРІС ЛЕССІНГ**

Центральна характеристика культурної картини світу на початку ХХІ ст. — співіснування, асиміляція і плюралізм численних світових культур та їхньої історичної спадщини, що актуалізує мультикультурну художню літературу і робить її доказом та ілюстрацією нової світоглядної позиції людства.

Великобританія — країна, яка демонструє мультикультуралізм в його основних рисах, і, своєю чергою, британська література художньо осмислює основні тенденції розвитку національної культури. Зокрема, соціокультурна динаміка засвідчує зникнення чистокровного англійця впродовж останніх десятиліть ХХ ст. У літературі зростає частотність тем і персонажів інонаціонального походження.

Сучасна англійська письменниця Маргарет Драбл, коментуючи теперішній етап розвитку британської літератури, наголошує, що «мультикультуралізм мав визначний вплив на теперішню англійську літературу. З одного боку, він приніс несміливість (страх перед апропріацією, побоювання образити когось, нерішучість щодо релігійної цензури), а з іншого боку, новий суб'єктивізм, нову матерію людських стосунків переважно з індійського субконтиненту, але також і з Африки. Ми переписуємо історію, подібно до того, як жінки переписували гендерну історію через нове письмо» [2]. Англійська література сьогодення — це