

**КОНЦЕПЦИЯ «ПЛАСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА»  
КАК КОМПЛЕКС СПОСОБОВ ВЫРАЖЕНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ В ПЬЕСАХ Т. УИЛЬЯМСА**

**Н.А. Трубникова**

В статье рассматривается концепция «пластического театра» как система способов выражения художественной условности в пьесах Теннесси Уильямса. Автор анализирует смысловое и композиционное значение в пьесах драматурга таких внесценических элементов, как экран, музыка, свет, мимика, жесты, пластика.

The article is devoted to the analysis of the “plastic theatre” conception as a system of means expressing artistic convention in Tennessee Williams’s plays. The author investigates the notional and compositional meaning of such out-of-stage elements as the screen, music, light, mimicry, gestures, plastique.

*Ключевые слова:* «пластический театр», экран, музыка, танец, освещение, мимика, пластика, пантомима, жесты, интонация.

*Key words:* “plastic theatre”, screen, music, dance, light, mimicry, plastique, pantomime, gestures, intonation.

Среди работ, посвященных изучению «пластического театра» Т. Уильямса в рамках обозначенной проблемы функционирования комплекса способов художественной условности, наибольший интерес представляют исследования Р. Крамера [6], М. Туровской [4, с. 24–32], Д.С. Лапенкова [2, с. 8–12] и А.А. Прониной [3, с. 19–20].

В статье ““The Sculptural Drama”: Tennessee Williams’s Plastic Theatre” («“Скульптурная драма”: пластический театр Теннесси Уильямса» (пер. с англ.) Р. Крамер проводит параллель между пластичностью пьес Уильямса и идеей художника Ганса Гофманна о пластическом пространстве в живописи: пространство не инертно, но живо, незанятое пространство произведения также имеет функциональное значение. По мнению Крамера, предпосылкой к возникновению пластического театра Уильямса также стали идеи, проповедуемые преподавателями университета штата Айова, где обучался драматург.

Исследование М. Туровской «В сторону Теннесси Уильямса» содержит продуктивные для анализа идеи об историчности театра Т. Уильямса, «отпадении» театра от традиционной системы ценностей, реализации драматургом новых истин в «антикварных формах», откровенности и жестокости пьес автора.

Д.С. Лапенков в работе «Драматургия Теннесси Уильямса 30–80-х гг.: Вопросы поэтики» выражает идею о том, что «пластический театр» Уильямса стал связующим элементом между американскими театральными традициями и классическими традициями, отраженными в пьесах А.П. Чехова, Б. Шоу и Б. Брехта. По мнению исследователя, произведениям и Чехова, и Уильямса свойственно некое сочетание юмора и сострадания к героям. Уильямс также широко развил прием эпизода-воспоминания, используемого некогда Брехтом в его произведениях.

В работе «Поэтический театр Теннесси Уильямса» А.А. Пронина, анализируя роль экрана в пьесах Уильямса, упоминает, что данное средство призвано материализовать намеки, заключенные в тексте. Исследователь уделяет внимание взаимосвязи идеи «пластического театра» и теории Стефана Малларме, согласно которой в театральном действии слово, свет и музыка долж-

ны сочетаться в единое целое, выделяя образ в качестве основной единицы спектакля.

Т. Уильямс использует концепцию пластического театра, изложенную в предисловии к пьесе “The Glass Menagerie” («Стеклянный зверинец»), в качестве особого комплекса способов выражения художественной условности. Изначально заявлена свобода предлагаемого видения от принятых методов. Помещенный на сцену экран выделяет ключевые моменты пьесы, облегчая понимание идеи и проблематики произведения. Особую роль в пьесах Уильямса играют музыка и освещение. Различные музыкальные темы отражают внутреннее состояние героев и их чувства. Свет в пьесах выполняет функцию выделения наиболее значимых моментов и деталей, что также помогает зрителю в восприятии произведения. При этом значительную роль играют мимика, жесты, движения и пластика актеров, способные придать пьесам большую чувственность и эмоциональность.

*Целью* своего нового подхода Т. Уильямс определяет изображение «правды» путем трансформации внешнего облика вещей, что позволяет лишь «уловить существенные черты реальности», а не копировать действительность фотографически. По мнению драматурга, поэтическое воображение дает возможность переосмыслить «исчерпанные средства внешнего правдоподобия» и «обрести жизненность» театру как части нашей культуры [5, с. 118]. “The play of future would be a series of short cumulative scenes. Actors would perform on one simple set” (Пьесы будущего должны быть серией коротких общих сцен. Актеры будут играть в простых декорациях. – Allean Hale. Two Masters, One Play // The Notebook of Trigorin. Sewanee, Tennessee, 1997. P.X.)

Для усиления яркости и глубины проникновения предлагается условная техника: “Amanda and Laura are seated at a drop-leaf table. Eating is indicated by gestures without food or utensils” (За раздвижным столом Аманда и Лаура. Они едят, это можно понять по жестам, хотя на столе нет ни пищи, ни посуды – Т. Williams. The Glass Menagerie), “Tom deliberately lays his imaginary fork down and his chair back from the table” (Том медленно кладет воображаемую вилку и отодвигается от стола – Т. Williams. The Glass Menagerie). Все это придает действию легкость и изящество, которые Теннесси Уильямс выделял в качестве основных эстетических критериев сценического воплощения своих произведений.

В подобной замене «застывших форм искусства некими живыми и угрожающими формами, благодаря которым смысл древней церемониальной магии может обрести новую реальность в сфере театра» [1, с. 39] видел возрождение западного театра французский режиссер и теоретик театра Антонен Арто. В своей монографии «Театр и его двойник» он подчеркивал, что «мир голоден, и культура мир не волнует» [1, с. 5]. Таким образом, целью нового театра Арто видел вычленение того, что «называется культурой, – те идеи, чья живая сила может быть приравнена к силе голода» [1, с. 37]. Арто с негодованием обрушивается на западный театр, который, по его мнению, рассматривает театр лишь в одном аспекте – как театр диалогический, в противовес восточному, «сумевшему сохранить в неприкосновенности саму идею театра» [1, с. 37]. В «пластическом театре» Т. Уильямса воплощена идея французского исследователя, утверждавшего, что сцену как конкретное физическое место, требующее заполнения, можно заставить говорить собственным конкретным языком. Средствами выражения данного языка являются пластика, музыка, танец, пантомима, мимика, жестикуляция, интонации, архитектура, освещение и сценическое оформление.

Цель нового подхода как способа выражения художественной условности состоит в возрождении собственно театрального в театре, для чего, по мнению обоих драматургов, необходима отвлеченность от реального, заслоняющего на сцене чувственное и эмоциональное.

В то же время Т. Уильямс прибегает к пластике не с целью отобразить в сценическом действе абстрактные идеи, как Арто, а с целью приблизить театр к зрителю. Тогда возможно увидеть на сцене эмоции персонажа, его мотивационную сферу через внелитературные формы, такие, как жест, поза, интонация, эффект воздействия которых усиливают музыка и освещение. Таким образом, Т. Уильямс стремится к упрощению зрительского восприятия, давая зрителю возможность охватить сценическое действие целиком, увидеть внутреннее, что является стержнем пьесы.

По мнению драматурга, реалистическая драма мертва. Свои пьесы Т. Уильямс определял как драмы психологического действия, адаптированные к восприятию современной публики, чтобы быть жизненными.

Комплекс способов выражения художественной условности в пьесах имеет цель передать театральную концепцию драматурга. Так, например, Т. Уильямс предлагает принципиально новый подход к построению сценического действия. В его концепции «пластического театра» внелитературные эффекты обретают первостепенное значение. Драматург помещает на сцену экран, на «который с помощью волшебного фонаря проецируются изображения и надписи». Экран призван акцентировать внимание на важных моментах пьесы, кроме того, он предлагает возможность быстрее «уловить» состояние героя, дает краткие и меткие характеристики персонажам.

Когда в начале пьесы “The Glass Menagerie” зритель еще не видит актеров и из-за портьер слышен голос Аманды, на экране появляется надпись “ou sont les neiges” («О, где снега» (фр.)) из «Баллады о дамах былых времен» Франсуа Вийона. Аманда, таким образом, изначально характеризуется как «дама былого времени», живущая воспоминаниями молодости, что просматривается на протяжении действия пьесы. Эта же надпись появляется на экране, когда Аманда рассказывает Тому о своих былых поклонниках. Экран заменяет декорации, их смену. Например, когда Лаура рассказывает матери о том, что она вместо занятий в колледже, где ее стошнило, гуляла в зимнем парке, на экране появляется изображение зимнего парка, зимний пейзаж.

При помощи экрана до зрителя доносятся внутреннее состояние героев, их мысли, которые еще не могут быть высказаны вслух, но это именно то, что их угнетает. Отсутствие экрана может быть возмещено мастерством и талантом актеров.

В театральной системе драматурга значительную роль приобретают движение и мимика персонажей. Именно пластика актеров способна передать мотивы, эмоции, характер и даже мысли героев. Драматург использует развернутые ремарки, в которые помещает указания на движение и мимику актеров.

Например, в пьесе “The Rose Tattoo” Т. Уильямс раскрывает психологическое состояние Серафины, предчувствующей смерть супруга в развернутых ремарках.

“With a gasp she turns and runs out the back door. In a few moments we see her staggering about outside near the palm tree. She comes down in front of the house, and stares blindly off into the distance” (Задыхаясь, она поворачивается и выбегает через заднюю дверь. Через мгновение мы видим, как она идет, по-

шатываясь, около пальмы. Перед домом она успокаивается и смотрит вдаль, словно слепая).

“Assunta comes out and approaches Serafina with her arms extended. Serafina slumps to her knees, whispering hoarsely...” (Ассанта выходит и приближается к Серафине, протягивая к ней руки. Серафина внезапно падает на колени, шепчет хриплым голосом...).

“Serafina is standing in a frozen attitude with her hand clutching her throat and her eyes staring fearfully toward the sound of voices” (Серафина стоит в замороженной позе, обхватывая рукой горло, она боязливо вглядывается в сторону, откуда звучат голоса).

Движения и мимика Серафины, описанные в последней ремарке, выражают ужас героини, осознающей горе, которое ее постигло. Т. Уильямс показывает читателю / зрителю, что горе Серафины настолько сильно, что способно парализовать, несмотря на то что на протяжении всей пьесы она показана как сильная, энергичная женщина. Драматург подчеркивает, что Серафине стало тяжело дышать. Физические изменения в организме Серафины, вызванные вестью о гибели супруга, свидетельствуют о глубине ее чувства и силе эмоционального потрясения. Таким образом, драматург демонстрирует, насколько испугана и шокирована героиня, не мыслящая свое существование без мужа.

В пьесе “Orpheus Descending” развернутые ремарки также содержат описание жестов и выражения лиц героев.

“She doesn’t take it at once, stares at him questioningly, and then slowly takes the jacket in her hands and examines it, running her fingers over the snakeskin” (Она не сразу берет ее (куртку), вопросительно смотрит на него, а затем медленно берет куртку и осматривает ее, проводя пальцами по змеиной коже).

“...throws back her head in sudden friendly laughter as he grins at her with the simple candour of a child” (...запрокидывает голову, внезапно и дружелюбно смеясь, когда он широко улыбается ей с искренностью ребенка).

“Then she throws back her head and laughs as lightly and gaily as a young girl. Then she turns and wonderingly picks up and runs her hands tenderly over his guitar as the curtain falls” (Затем она запрокидывает голову и смеется легко и весело, словно молодая девушка. Затем она поворачивается и удивленно берет гитару и нежно касается ее руками, когда опускается занавес).

В последней приведенной ремарке содержится описание мимики и движений Леди после ее знакомства с Вэлом. Автор замечает, что она смеется. В современной психологии принято считать, что смех способствует эмоциональному расслаблению. Таким образом, автор демонстрирует, насколько просто и комфортно было Леди с молодым человеком. Она становится веселее и беззаботнее, а сравнение с молодой девушкой напоминает читателю о том времени, когда Леди была счастлива. Таким образом, Т. Уильямс посредством описания движений и мимики Леди показывает ее эмоции и чувства к Вэлу.

Мимика и движения персонажей пьесы “Cat on a Hot Tin Roof” описаны Т. Уильямсом также в развернутых ремарках. Например, они характеризуют сложные взаимоотношения супругов Маргарет и Брика.

“Margaret, back at the dressing table, still doesn’t see Brick. He is watching her with a look that is not quite definable. Amused? Shocked? Contemptuous? Part of those and Part of something else” (Маргарет, сидя за туалетным столиком спиной к Брику и не видя его. Он смотрит на нее, но его взгляд не совсем понятен. Весел? Шокирован? Высокомерен? Частично это и частично что-то еще).

“She stares at him with her fist pressed to her mouth, then bursts into shrill, almost hysterical laughter. He remains grave for a moment, then grins and puts the chair down” (Она долго смотрит на него, прижав кулак ко рту, затем раздражается пронзительным, почти истеричным смехом. Он все еще серьезен, но недолго, затем, широко улыбаясь, опускает стул).

“Turns Brick with a sudden, gay, charming smile which fades as she notices that he is not looking at her but into fading gold space with a troubled expression” (Поворачивает к Брику с неожиданной, веселой, прелестной улыбкой, которая угасает, как только она замечает, что он смотрит не на нее, а вглядывается с озабоченным видом в угасающее золотое пространство).

В последней ремарке автор акцентирует внимание читателя на холодности и безразличии Брика. Драматург демонстрирует, что Мэгги пытается наладить отношения с мужем, она открыта к общению с ним. Однако мимика героини меняется, когда она осознает тщетность своих попыток. Доброжелательность героини, ее приветливость и желание понравиться мужу сменяются грустью и глубоким разочарованием. Отчужденность Брика чувствуется даже во взгляде; герой озабочен вовсе не взаимоотношениями с Мэгги, а чем-то далеким и призрачным.

Однако во многих пьесах Т. Уильямса есть средства выражения авторской позиции. Этими своеобразными «экранами» выступают ремарки автора, акценты и паузы в речи персонажей.

Т. Уильямс отмечал эмоциональное воздействие экрана и возможность его использования в любой постановке. Важнейшей функцией экрана как внелитературного средства драматург видел композиционную. Пьеса, ее сюжет подчас ускользают от зрителя, в этом случае экран служит связующим звеном, которое соединяет отдельные эпизоды в единое целое.

Вспыхивающие на экране надписи, как правило, сопровождаются *музыкой*. Музыка – еще одно внелитературное средство, которое Т. Уильямс определяет как неотъемлемую часть своей концепции «пластического театра». Назначение музыки в пьесе – эмоциональное выделение соответствующих эпизодов. По замыслу драматурга, мелодия должна быть нехитрой и негромкой: «Такую мелодию услышишь в цирке, но не на арене, не при торжественном марше артистов, а в отдалении и когда думаешь о чем-то другом». Музыкальная тема должна быть лиричной и подходить ко всем эпизодам. Она является своеобразной частью или мыслью ведущего персонажа «в данном эпизоде», но в то же время универсальна по отношению ко всем остальным действующим лицам.

Музыка широко используется Т. Уильямсом в пьесе “Orpheus Descending”. Она призвана отражать настроения персонажей, их эмоциональное состояние. Чуть слышная музыка, начинающая звучать во время разговора Вэла о птицах без лапок, обращает внимание читателя/зрителя на желание Леди быть свободной, подобно этим птицам, которые всегда в полете. Автор не дает дополнительных характеристик звучащей музыке, но ее употребление в данном контексте указывает на сентиментальное настроение героини. Музыкальная тема любви и счастья в пьесе – игра мандолины. Когда Леди вспоминает об отце, музыка передает ностальгию персонажа по тому времени, когда она была счастлива. Игра мандолины также рассматривается как музыка любви Леди. Она звучит во время ее объяснения с Дэвидом Катриром.

“Mandolin, barely audible, "Dicitincello Vuoi"” (Едва слышится мандолина, “Dicitincello Vuoi” (итальянская песня – прим. автора)).

Контраст между содержанием речи героини (“Lady. I wanted death after that...” (Леди. Я хотела смерти после этого) и легкомысленностью мелодии акцентирует одиночество и непонятость Леди, ее горечь.

Романтической музыкальной «темой Вэла» в пьесе “Orpheus Descending” является гитара. Она звучит во время диалога Вэла и Кэрол, иллюстрируя чувственность отношения Кэрол к герою. Игра гитары слышна и во время разговора Леди и Вэла, эта мелодия передает романтизм в их отношениях.

В пьесе “The Rose Tattoo” музыка воспроизводит национальный колорит. “As the curtain rises we hear a Sicilian folk-singer with a guitar” (Как только поднимается занавес, мы слышим, как сицилийский певец народных песен играет на гитаре).

Автор намеренно, посредством привлечения в пьесу сицилийских народных мелодий привлекает внимание читателя к тому, чем героиня Серафина особо гордится: ее муж, которого она боготворит, – сицилийский барон. В контексте пьесы использование данной мелодии также содержит некую иронию (“...in Sicily everybody’s a baron that owns a piece of the land and a separate house for the goats!” (...в Сицилии каждый, у кого есть кусок земли и отдельный дом с козами, называется бароном).

В пьесе “The Rose Tattoo” музыка также выполняет композиционную функцию: “At each major division of the play this song is resumed and it is completed at the final curtain” (При каждой важной части пьесы эта песня возобновляется и она исполняется под финальный занавес).

Таким образом, Т. Уильямс прибегает к музыке как внелитературному средству для выделения логических частей пьесы, что облегчает ее восприятие читателем / зрителем. Музыкальная тема любви в данной пьесе так же, как и в пьесе “Orpheus Descending”, передается игрой мандолины. Например, она звучит, когда Серафина с горечью говорит о том, что она вдова и не может любить:

“Serafina. But for a widow it ain’t the time of roses. The sound of music is heard, of a mandolin playing” (Серафина. Но не время роз для вдовы. Слышится, как играет мандолина).

При этом музыка подчеркивает настроение героини, ее печаль и скрытое желание любить и быть любимой. В конце пьесы музыка привлечена Т. Уильямсом, чтобы отобразить торжество жизни и чувственное возрождение Серафины. В пьесе “Cat on a Hot Tin Roof” Т. Уильямс использует классическую музыку в качестве внелитературного средства, с помощью которого семья героев противопоставляется благополучной американской семье, где царят взаимопонимание и любовь.

“The room is suddenly blasted by the climax of a Wagnerian opera or a Beethoven symphony” (Комната внезапно взрывается кульминацией Вагнеровской оперой или симфонией Бетховена).

Громкие звуки классической музыки, которые слышатся в доме, показывают фальшь во взаимоотношениях в этой семье. Громкая джазовая музыка, которая используется автором в моменты спора Маргарет и Мэй, отображает поддельное веселье и дружелюбие в семье. Мелодия, которую периодически напевает Брик, демонстрирует его изолированность, нежелание принимать в свой внутренний мир ни Маргарет, ни других членов семьи. Это также способствует раскрытию проблематики пьесы.

Музыка и экран используются в сочетании с *освещением*. Драматург изначально говорит об условности освещения. Свет падает не обязательно на

персонажей, например, участвующих в диалоге, как в традиционном театре, но на того героя или тот предмет, который является наиболее значимым для данной сцены, выделение которого составляет подтекст, основную мысль эпизода.

Освещение в пьесе основано на принципе удержания внимания зрителей на композиционно и сюжетно важном элементе. Свет изменяется применительно к разным героям.

Свет в пьесе “The Rose Tattoo” выделяет ключевые моменты пьесы, акцентирует внимание читателя / зрителя на наиболее значимых персонажах и предметах. Например, перед тем, как Серафина узнает о смерти мужа, свет внутри дома становится ярче. Таким образом, внимание зрителей привлекается к ее внутренним переживаниям и предчувствиям. Свет выделяет фигуру Серафины, которая в момент ссоры с клиентками отстраняется, повторяя слова дочери. Читатель / зритель при этом должен обратить внимание на ход мыслей героини, на то, что ее сейчас занимает. Так читатель вникает во внутренний мир персонажа. В замечаниях к постановке Т. Уильямс пишет: “The first lighting is extremely romantic” (Первое освещение чрезвычайно романтично). Так освещение задает тон постановке пьесы, раскрывая ее тематику.

В пьесе “Orpheus Descending” освещение преимущественно выполняет композиционную функцию, подчеркивая деление пьесы на сцены и акты. Однако интенсивность освещения меняется в зависимости от действия. Например, свет чуть гаснет, когда Ви рассказывает о загадочной истории из своего детства. Тусклое освещение позволяет зрителю легче представить рассказ героини, отделяя его от реального действия, представленного на сцене.

В пьесе “Cat on a Hot Tin Roof” цвет освещения меняется в зависимости от действия пьесы. При этом цвет становится символичным. Например, монолог Большого Папы о его капитале. Зеленый свет символизирует власть денег. Когда Маргарет пытается возродить близкие отношения с Бриком, свет исходит только от светильника с надписью с розовым абажуром, при этом розовое освещение символизирует романтику и интимность данной сцены.

Все внелитературные средства (экран, музыка, свет) в драматургии Т. Уильямса используются как в комбинации, так и отдельно. При совместном использовании они осуществляют единую функцию эмоционального выделенного момента и воздействия на зрителя.

Таким образом, в пьесах Т. Уильямса такие внесценические элементы, как экран, музыка, свет, мимика, жесты, пластика, впервые объединяются в целостную концепцию способов выражения художественной условности, названную им «пластический театр». Экран, при помощи которого возникают надписи-связки или надписи-подсказки, выделяет наиболее значимые в смысловом или композиционном плане моменты пьесы. Примечательно, что в драмах 50-х гг. Т. Уильямс отходит от использования экрана, все более усложняя действие для актеров, перенося функции экрана на пластику, жесты и мимику актеров. Объединение вышеназванных внелитературных элементов в концепцию вызвано объективными причинами, среди которых непонимание театром нужд зрителя, сравнительно невысокий эстетический потенциал зрителя и, таким образом, падение популярности драматического искусства в Америке того периода.

#### **Список литературы**

1. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто. – М., 1993. – С. 139.
2. Лапенков Д. С. Драматургия Теннесси Уильямса 30–80-х гг.: Вопросы поэтики : дис. ... канд. филол. наук / Д. С. Лапенков. – Н. Новгород, 2003. – С. 234.

3. Пронина А. А. Поэтический театр Теннесси Уильямса : автореф. дис. ... канд. иск. наук / А. А. Пронина. – М., 2004. – С. 190.
4. Туровская М. В сторону Теннесси Уильямса / М. Туровская // Театр. – 1985. – № 8.
5. Уильямс Т. Стекланный зверинец / Т. Уильямс // Пьесы. – М., 1999. – С. 118.
6. Kramer R. “The Sculptural Drama”: Tennessee Williams’s Plastic Theatre / R. Kramer. – Режим доступа: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/archives/2002/3kramer.htm>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. англ.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ИДЕЙ «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. ВАРЛАМОВА

Т.А. Фёдорова

Статья посвящена исследованию художественного синтеза в творчестве Алексея Варламова. Рассматривается влияние традиций «деревенской прозы» на поэтику прозы писателя.

The article is devoted to the problem of Alexei Varlamov’s creative work synthesis research. The influence of “country prose” is observed.

*Ключевые слова:* синтез, «деревенская проза», мотив.

*Key words:* synthesis, “country prose”, motive.

Научный литературоведческий мир XXI в. по-прежнему изучает, анализирует, по-новому осмысливает и интерпретирует эстетику художественного творчества XX столетия. Расцвет культурно-философской мысли «деревенской прозы» и широта эстетического диапазона до сих пор представляют огромный интерес для исследователей русской словесности (работы В. Кожина, Л. Лейдермана, М. Эпштейна, А. Большаковой и др.).

Особого внимания заслуживает проблема художественного синтеза, функциональные аспекты которого были обусловлены расширением границ искусства, возникавшего как необходимость поиска альтернативных решений не только для реализации собственной рефлексии в литературной ситуации начала века, но и для идеи умножения культурного пространства. «Художественный синтез, к которому всегда тяготеет подлинное творчество, охватывает все его виды и формы. Изучение этого безгранично сложного явления представляет собой одну из самых трудных и фундаментальных проблем современного искусствознания. Без обращения к ней уже невозможно судить о закономерностях развития художественного творчества, эстетической природе тех или иных, возникающих в процессе взаимодействия, жанровых и стилевых образований, их продуктивности и художественной ценности» [6, с. 5].

Писателей-«деревенщиков» объединяли внимание к духовным проблемам, вера в созидательную роль нравственных традиций, в силу человеческой общности. В 1980-х – начале 1990-х гг. В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин работали в выбранном направлении, выходя из границ узкой тематики к глобальным проблемам бытия, экологическим и историко-психологическим вопросам. А. Варламов стал достойным продолжателем традиции «деревенщиков». Критик П. Басинский, отзываясь о рассказе А. Варламова «Галаша», сказал: «Рас-